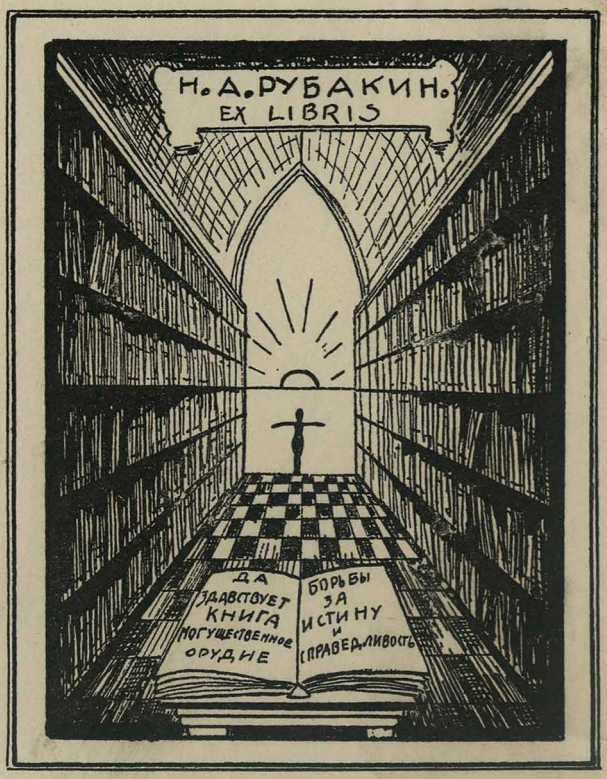
Pδ 17/50

Рб 17/50


Н. А. РУБАКИН.
EX LIBRIS
ДА
ЗДРАВСТВУЕТ
КНИГА
МОГУЩЕСТВЕННОЕ
ОРУДИЕ
БОРЬБЫ
ЗА
ИСТИНУ
И
СПРАВЕДЛИВОСТЬ

Л. 229
180g
+

Р 17/50

ЛЮБКЕ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ

АРХИТЕКТУРА—СКУЛЬПТУРА—ЖИВОПИСЬ—МУЗЫКА

(ДЛЯ ШКОЛЪ, САМООБУЧЕНІЯ И СПРАВОКЪ)

съ 139 рисунками и съ 16 портретами композиторовъ XIX вѣка

3-е исправленное изданіе перевода Ѳ. И. БУЛГАКОВА
съ очеркомъ исторіи музыки М. М. ИВАНОВА

8505

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНІЕ А. С. СУВОРИНА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТОРГОВЛЯ
В. БЕССЕЛЬ и К°
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, Невскій пр.

Государственная
ордена Ленина
БИБЛИОТЕКА СССР
им. В. И. ЛЕНИНА
102882-48

Дозволено цензурою 30-го іюня 1901 года. С.-Петербургъ

Типографія А. С. Суворина. Эртелевъ пер., д. 13

Красота—единственное несомнѣнное благо въ мірѣ.

Искусство есть высочайшее проявленіе могущества въ человѣкѣ.

Левъ Толстой.

Сквозь рядъ вѣковъ художникъ подаетъ
Путеводительную руку:
Высокій образецъ искусство въ немъ найдетъ,
Потомство обрѣтетъ науку.

Гёте.

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ.

Всѣ цивилизованныя государства сознаютъ теперь, что въ современномъ образованіи искусству должно принадлежать видное мѣсто, и ни одной изъ цивилизованныхъ націй нельзя уклоняться отъ заботъ объ искусствѣ. Внѣ этихъ заботъ, дѣйствительно, трудно представить себѣ какое-либо государство. Египетъ сохранился для человѣчества только въ своихъ памятникахъ искусства. О культурѣ перуанцевъ и мексиканцевъ можно составить понятіе лишь по развалинамъ храмовъ и зданій, украшенныхъ рельефами. Римляне въ завоеванныхъ городахъ закладывали не только военныя укрѣпленія и арсеналы, но и украшали эти города храмами, театрами и статуями. Въ Средніе вѣка, обыкновенно именуемые варварскими, монастыри собирали послѣдніе остатки погибшаго искусства и на основаніи этихъ остатковъ старались создать и выхолить новое искусство, примѣнительно къ идеаламъ и стремленіямъ того времени. О періодѣ Возрожденія и говорить нечего. Тогда всѣ сильные міра сего, все высшее духовенство, всѣ городскія управленія накопляли и хранили сокровища художественнаго творчества. Тогда это искусство, какъ религія и наука, являлось связью, единившею европейскіе народы. Искусство стало съ тѣхъ поръ самымъ совершеннымъ выраженіемъ началъ гуманности облагораживающей, просвѣтительной.

Нѣтъ ничего мудренаго, что вездѣ въ Европѣ начинаютъ пользоваться этимъ источникомъ культурнаго развитія и въ интересахъ школы. Въ Германіи исторія изящныхъ искусствъ внесена въ учебную программу, въ Англіи школы въ изобиліи снабжаются пособіями въ видахъ художественнаго развитія учащихся, во Франціи возможно широкое популяризированіе искусства служитъ предметомъ живѣйшихъ заботъ правительства. То же и въ Бельгіи.

Этому, разумѣется, нельзя не сочувствовать. Искусству должна принадлежать важная воспитательная роль, ибо оно развиваетъ и изощряетъ прирожденное каждому чувство красоты, внушаетъ любовь къ великимъ и свѣтлымъ идеямъ, научаетъ вѣрить въ идеалы, добро и правду. Зная исторію славныхъ преданій прошлаго искусства, молодежь научается понимать языкъ художественнаго творчества, привыкаетъ цѣнить тѣ идеальныя блага, какія приноситъ оно для развитія культуры. Не малое значеніе въ школѣ должна бы имѣть исторія искусствъ, какъ пособіе при изученіи исторіи и литературы.

Съ другой стороны, въ наше время искусство пріобрѣло такую важность, что никто изъ образованныхъ людей не чуждъ его вліянія. Въ послѣдніе годы художественная литература приняла обширные размѣры. Издаются художественныя періодическія изданія, множество книгъ по самымъ разнообразнымъ отраслямъ искусства и почти каждая изъ этихъ книгъ имѣетъ болѣе или менѣе прочный успѣхъ. Такое художественное пробужденіе показываетъ только, что вопросы искусства начинаютъ интересовать не однихъ избранныхъ и меценатовъ, какъ было въ прежніе времена, что вопросы эти становятся общедоступными. Очевидно, что теперь уже нельзя пренебрегать знаніемъ тѣхъ яркихъ проявленій человѣческаго духа, которыя покрыли весь міръ великими образцами творчества. Каждому, слѣдовательно, подобаетъ знать великихъ мастеровъ искусства, замѣчательнѣйшія ихъ произведенія, исторію этихъ произведеній, отъ каждаго требуется имѣть хотя общее понятіе о дѣятель-

ности знаменитыхъ художниковъ, о томъ, какъ они начинали, какъ шли впередъ, чѣмъ обязано имъ человѣчество.

Познакомить со всѣмъ этимъ составляетъ главную цѣль книги, предлагаемой вниманію русскихъ читателей. Въ ней собрано въ сжатомъ видѣ все, что должно быть усвоено каждымъ, кто мало-мальски интересуется искусствомъ, объяснены всѣ важнѣйшіе техническіе термины, встрѣчающіеся въ архитектурѣ, скульптурѣ, живописи и музыкѣ. Не смотря на сравнительно небольшой объемъ книги, въ ней разсмотрѣна дѣятельность болѣе пятисотъ художниковъ и композиторовъ, отмѣчены всѣ главнѣйшія теченія въ исторіи искусствъ съ древнихъ временъ до нашихъ дней.

Что касается системы изложенія въ этой исторіи искусствъ, она отличается значительными преимуществами, по сравненію съ другими руководствами по тому же предмету. Эта система представляетъ собою счастливое сочетаніе хронологическаго и этнографическаго метода. По ней можно прослѣдить художественное развитіе каждой націи, въ связи съ исторіей просвѣщенія человѣчества, по эпохамъ, какія пережиты имъ. Такая система дала возможность автору настоящаго руководства избѣжать односторонности сочиненій по искусству, построенныхъ единственно на спорныхъ эстетическихъ принципахъ. Сжатость изложенія предостерегла автора отъ излишнихъ подробностей, интересныхъ только занимающимся спеціально искусствомъ. Любке беретъ лишь безспорно признанные образцами памятники, избѣгаетъ непонятныхъ мѣстныхъ названій, старается объяснять все просто, общедоступно и мѣстами даже осязательно.

И сжатость эта оказывается въ итогѣ не въ ущербъ полнотѣ. Въ сущности въ этой книгѣ есть все, что и въ обширныхъ руководствахъ, которыя доступны только читателямъ подготовленнымъ, уже знакомымъ съ основами искусства и съ терминами спеціальными. Разница между этимъ сжатымъ изложеніемъ и болѣе подробнымъ въ другихъ нѣмецкихъ исторіяхъ

искусствъ сводится къ тому, что здѣсь выдвинуто на видъ и приведено въ систему самое существенное, о мелочахъ же и частностяхъ упоминается только попутно, насколько это необходимо для характеристики успѣховъ искусства, тогда какъ въ руководствахъ, разсчитанныхъ на обширность свѣдѣній, каждая мелочь объясняется наравнѣ съ важнымъ, перечисляются и обозрѣваются критически всѣ достопримѣчательности, даже уродливыя и спорныя въ художественномъ отношеніи.

По всѣмъ такимъ соображеніямъ «Иллюстрированная Исторія Искусствъ» является весьма практичнымъ и общедоступнымъ пособіемъ для предварительнаго знакомства съ архитектурой, скульптурой, живописью и музыкой. Практичность этого пособія доказывается, между прочимъ, и тѣмъ, что въ Германіи оно выдержало множество изданій и переведено на языки французскій, англійскій, голландскій, шведскій и португальскій.

Свѣдѣнія объ искусствѣ новѣйшаго времени, именно о школахъ: французской, бельгійской, голландской и англійской взяты изъ французскаго изданія руководства Любке въ переводѣ Молля.

Въ заключеніе считаемъ долгомъ принести искреннюю благодарность А. И. Сомову и М. М. Иванову за тѣ указанія и совѣты, какіе дѣлались при этомъ изданіи: А. И. Сомовымъ — по отдѣламъ архитектуры, скуптуры и живописи, а М. М. Ивановымъ — по отдѣлу музыки.

СОДЕРЖАНІЕ.

СТРАН.

Предисловіе къ русскому переводу V
Списокъ иллюстрацій XII
Указатель техническихъ терминовъ XV
Указатель именъ художниковъ и композиторовъ XVIII

ПЕРВЫЙ ОТДѢЛЪ.

Архитектура.

Введеніе. Матеріалъ и способы его обработки 1
I. Архитектура индусовъ 5
II. Архитектура египтянъ 8
III. Архитектура Средней Азіи 13
1. Вавилонъ и Ниневія 13
2. Мидяне и Персы 15
3. Финикіяне и Іудеи 17
4. Малая Азія 19
IV. Греческая архитектура 21
V. Этрусская архитектура 32
VI. Римская архитектура 34
VII. Древнехристіанская архитектура 41
VIII. Византійская архитектура 44
IX. Мусульманская архитектура 46
X. Романская архитектура 50
XI. Готическая архитектура 59
XII. Архитектура новѣйшихъ временъ 70
a) Въ Италіи 70
Періодъ первый: Возрожденіе 1420—1500 70
Періодъ второй: Цвѣтущая пора Возрожденія 1500—1580 . 73
Періодъ третій: стиль Барокко 77
b) Въ прочихъ странахъ 77
XIII. Архитектура XIX вѣка 80

ВТОРОЙ ОТДѢЛЪ.

Скульптура.

СТРАН.
Введеніе. Матеріалъ и его обработка 83
I. Скульптура Востока 89
II. Скульптура грековъ 93
Первый періодъ 95
Второй періодъ 97
Третій періодъ 99
Четвертый періодъ 103
III. Скульптура этрусковъ 105
IV. Скульптура у римлянъ 106
V. Древнехристіанская скульптура 111
VI. Скульптура романскаго періода 113
VII. Скульптура готическаго періода 117
VIII. Скульптура Возрожденія 122
1. Скульптура въ Италіи (XV и XVI вѣковъ) 122
2. Сѣверная скульптура (XV и XVI вѣковъ) 129
IX. Скульптура XVII и XVIII вѣковъ 133
X. Скульптура XIX вѣка 134

ТРЕТІЙ ОТДѢЛЪ.

Живопись.

Введеніе. Матеріалъ и его обработка 139
I. Живопись классической древности 148
1. Живопись грековъ 148
2. Живопись этрусковъ 151
3. Живопись у римлянъ 151
II. Живопись въ Средніе вѣка 153
1. Древнехристіанская живопись 153
2. Живопись романскаго періода 156
3. Живопись готическаго періода 158
III. Живопись новѣйшихъ временъ 166
1. Итальянская живопись XV вѣка 166
2. Итальянская живопись XVI вѣка 173
a) Леонардо да-Винчи и его школа 174
b) Микель-Анджело и флорентинцы 176
c) Рафаэль и его школа 181
d) Корреджо и его школа 186
e) Венеціанцы 188

СТРАН.
3. Сѣверная живопись XV и XVI вѣковъ 192
a) Нидерландскія школы 194
b) Нѣмецкія школы XV и XVI вѣковъ 198
Швабская школа 198
Франконская школа 201
Саксонская школа 204
4. Живопись XVII и XVIII вѣковъ 205
a) Итальянская живопись 206
b) Испанская живопись 208
c) Нидерландская живопись 209
d) Нѣмецкая живопись 215
e) Французская живопись 216
f) Англійская живопись 217
5. Живопись XIX вѣка 218
Мюнхенская школа 220
Дюссельдорфская школа 223
Прочія нѣмецкія школы 224
Французская школа 227
Голландская школа 231
Бельгійская школа 232
Англійская школа 238

ЧЕТВЕРТЫЙ ОТДѢЛЪ.

Музыка.

Введеніе. Основныя начала музыки 240
I. Музыка въ древности 243
II. Музыка въ Средніе вѣка 244
III. Музыка XVI, XVII и XVIII вѣковъ въ Нидерландахъ и Италіи . 246
IV. Нѣмецкая музыка до 1750 г. 250
V. Нѣмецкая музыка классическаго періода 253
VI. Музыка XIX вѣка 262
VII. Музыка въ Россіи 290

СПИСОКЪ ИЛЛЮСТРАЦІЙ.

РИС.		СТР.
1.	Топа на Цейлонѣ	5
2.	Храмъ-пещера на Элефантѣ	6
3.	Пагода въ Тирувалурѣ	7
4.	Видъ реставрированнаго египетскаго храма	9
5.	Фасадъ храма въ Эдфу	10
6.	Египетскія колонны	11
7.	Капитель египетской колонны	—
8.	Капитель съ головой Гаторъ въ Дендерахѣ	—
9.	Орнаментъ изъ Куюнджика	12
10.	Порталъ въ Хорсабадѣ	13
11.	Порталъ въ Куюнджикѣ	14
12.	Фасадъ гробницъ персидскихъ царей въ скалѣ	16
13.	Финикійская гробница въ Амриѳѣ	18
14.	Такъ называемая гробница Мидаса	19
15.	Гробница въ скалѣ въ Мурѣ	20
16.	Планъ храма Посейдона въ Пестумѣ (периптеръ)	21
17.	Планъ храма Артемиды въ Эфесѣ (диптеръ)	22
18.	Дорійскій ордеръ. Съ храма Тезея въ Аѳинахъ	23
19.	Іонійскій ордеръ. Съ храма Аѳины въ Пріенѣ	25
20.	Коринѳскій ордеръ. Съ памятника Лизикрата въ Аѳинахъ	27
21.	Видъ храма Тезея	29
22.	Галлерея каріатидъ Эрехѳейона	30
23.	Памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ	31
24.	Гробница близъ Черветри	33
25.	Фасадъ гробницы въ Кастеллано	—
26.	Театръ Марцелла въ Римѣ	35
27.	Римско-коринѳскій капитель	—
28.	Римскій или композитъ-капитель	—
29.	Римскій карнизъ на аркѣ Тита	37
30.	Разрѣзъ Пантеона	38
31.	Тріумфальныя ворота Константина	39
32.	Малый театръ въ Помпеѣ	40
33.	Планъ древней базилики св. Петра въ Римѣ	42
34.	Внутренность храма св. Павла въ Римѣ	43
35.	Храмъ св. Виталія въ Равеннѣ	45
36.	Планъ храма св. Софіи въ Константинополѣ	—
37.	Планъ мечети Амру въ Каирѣ	47
38.	Арабскій порталъ (килевидная арка) въ Иконіумѣ	48
39.	Сталактитовый сводъ въ Кубѣ близъ Палермо	—
40.	Павильонъ въ Альгамбрѣ близъ Гранады	49
41.	Планъ романской базилики С.-Готарда въ Гильдесгеймѣ	51
42.	Кубическая капитель изъ собора въ Гуркѣ	52
43.	Базисъ романской колонны	52
44.	Фризъ романской арки, съ церкви въ Винеръ-Нейштадтѣ	53
45.	Порталъ переходнаго стиля. Церковь св. Яка въ Венгріи	54

РИС. СТР.
46. Внутренность романской церкви со сводами. Соборъ въ Шпейрѣ 55
47. Западный фасадъ церкви св. Яка 56
48. Церковь св. Михаила въ Луккѣ 57
49. Внѣшній видъ церкви св. Стефана въ Канѣ. 58
50. Планъ готическаго собора въ Амьенѣ. 60
51. Столбы въ Кельнскомъ соборѣ. 61
52. Разрѣзъ готическаго столба . —
53. Внутренность готическаго собора въ Бовэ 62
54. Окно въ S-te Chapelle въ Парижѣ 63
55. Система контрфорсовъ въ Амьенскомъ соборѣ 64
56. Порталъ Кельнскаго собора . 65
57. Церковь св. Екатерины въ Оппенгеймѣ 66
58. Внѣшній видъ готическаго собора въ Реймсѣ 67
59. Фасадъ палаццо Строцци во Флоренціи 71
60. Дворъ во дворцѣ въ Урбино. 72
61. Дворецъ Вендраминъ - Калерджи въ Венеціи 73
62. Дворъ Cancellaria въ Римѣ . 74
63. Поперечный разрѣзъ собора св. Петра въ Римѣ 75
64. Фонарь въ замкѣ въ Торгау . 79
65. Ассирійскій рельефъ: Царь на львиной охотѣ. 90
66. Рельефъ изъ Персеполиса . . 91
67. Фигура египетскаго писца въ Луврѣ 92
68. Египетскій рельефъ: Рамзесъ III между Тотомъ и Горусомъ . —
69. Львиныя ворота въ Микенахъ 93
70. Золотой кувшинъ изъ Микенъ. 94
71. Рельефъ на памятникѣ гарпій. 95
72. Метатель диска, по Мирону, въ Римѣ. 96
73. Метопъ съ Парѳенона 97
74. Фризъ съ Парѳенона 98
75. Голова Геры, виллы Лудовизи 100
76. Голова Ніобы 101
77. Статуя Софокла. 102
78. Лаокоонъ въ Ватиканѣ. . . . 104
79. Этрусскій рельефъ на гробницѣ 105
80. Аполлонъ Бельведерскій . . . 108
81. Мраморная статуя Августа въ Римѣ. 109
82. Часть рельефа Траяновой колонны 110
83. Саркофагъ Юнія Басса. Въ церкви св. Петра въ Римѣ. 112
84. Диптихъ Оттона II въ Парижѣ. 114
85. Авель, приносящій въ жертву ягненка. Съ вексельбургской каѳедры 115
86. Поклоненіе трехъ халдейскихъ царей. Съ каѳедры въ баптистеріи въ Пизѣ 117
87. Христосъ. Въ Амьенскомъ соборѣ 118
88. Фигуры добродѣтелей въ Страсбургскомъ соборѣ 119
89. Посѣщеніе прав. Елисаветы Богоматерью. Андреа Пизано. Въ баптистеріи во Флоренціи 120
90. Рельефъ Лоренцо Гиберти. Въ баптистеріи во Флоренціи . 123
91. Марія, молящаяся младенцу Христу. Луки делла Роббіа. 124
92. Крещеніе Христа. Андреа Сансовино. Въ баптистеріи во Флоренціи 126
93. Моисей. Микель-Анджело . . 127
94. Положеніе Христа во гробъ. Якопо Сансовино. На дверяхъ ризницы св. Марка . . 129
95. Рельефъ Адама Краффта. Въ зданіи городскихъ вѣсовъ въ Нюрнбергѣ. 131
96. Рака св. Зебальда. П. Фишера. 132
97. Конная статуя великаго курфюрста. Шлютера. 133
98. Этрусская стѣнная живопись. 151
99. Прощаніе Ахиллеса. Стѣнная картина изъ Помпеи 152
100. Стѣнное изображеніе изъ катакомбъ св. Калиста 153
101. Мозаика изъ притвора въ соборѣ св. Софіи 155
102. Евангелистъ Іоаннъ. Чимабуэ. 157
103. Стѣнная картина въ Шварцъ-Рейндорфѣ 157
104. Алтарная икона въ Нюрнбергѣ 159
105. Св. Урсула съ картины въ Кельнскомъ соборѣ 161
106. Съ картины Джотто въ Падуѣ. 163
107. Вѣнчаніе Св. Дѣвы. Фьезоле. 165
108. Крещеніе Петра. Мазаччо . . 167
109. Іоаннъ прощается съ своими родителями. Съ картины Фра Фил. Липпи въ соборѣ въ Прато 168

РИС. СТР.
110. Захарія пишетъ имя Іоанна Съ картины Гирландайо . . 169
111. Св. Іаковъ исцѣляетъ увѣчнаго. Мантеньи. Въ Падуѣ. 171
112. Мадонна. Перуджино 172
113. Группа изъ «Тайной Вечери». Леонардо. 175
114. Саваоѳъ при созданіи Свѣта. Микель-Анджело 177
115. Пророкъ Исаія. Микель-Анджело 178
116. Группа родителей Христа. Микель-Анджело 179
117. Обрученіе Маріи. Рафаэля . . 180
118. «La belle jardinière». Рафаэля Въ Луврѣ 183
119. Наказаніе волхва Елимы. Съ ковровъ Рафаэля 184
120. Мадонна della Sedia. Рафаэля. 185
121. Мадонна della Scodella 187
122. Петръ мученикъ. Тиціана . . 191
123. Отшельники. Съ алтарнаго складня въ Гентѣ. Губерта ванъ-Эйка 195
124. Образъ на ракѣ для мощей св. Урсулы. Мемлинга . . . 197
125. Христосъ на крестѣ. По гравюрѣ Мартина Шёна 199
126. Мадонна, бургомистра Мейера, по Гольбейну. Въ Дрезденѣ. 200
127. Рыцарь, Смерть и Діаволъ. Дюрера 202
128. Заглавный листъ Страстей Господнихъ. Дюрера 203
129. Магдалина. Гвидо Рени . . . 207
130. Св. Іоаннъ. Мурильо 208
131. Воскрешеніе Лазаря. Рубенса. 210
132. Дѣти Карла I. Ванъ-Дейка. . 212
133. Воскрешеніе Лазаря. Гравюра Рембрандта 213
134. Жанровая картина. Тенирса. 215
135. Пораженіе Гунновъ. В. Кауль-баха 222
136. Іеремія на развалинахъ Іерусалима. Э. Бендемана 225
137. Жнецы. Л. Роберта 229
138. Аудіенція у Агриппы. Альмы Тадемы 233
139. Брюссельскіе стрѣлки воздаютъ послѣднія почести Эгмонту и Горну. Л. Галле . . 235
140. Іосифъ Гайднъ 257
141. Вольфгангъ Амадей Моцартъ. 259
142. Людвигъ Бетховенъ 261
143. Фр. Шубертъ 269
144. Карлъ-Марія фонъ-Веберъ . . 271
145. Джакомо Мейерберъ. 273
146. Фридрихъ Шопенъ 277
147. Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди 279
148. Робертъ Шуманъ 283
149. Рихардъ Вагнеръ 285
150. Францъ Листъ 287
151. М. И. Глинка 301
152. А. Г. Рубинштейнъ. 303
153. М. А. Балакиревъ 305
154. Н. А. Римскій-Корсаковъ. . . 307
155. М. П. Мусоргскій 309

УКАЗАТЕЛЬ

ТЕХНИЧЕСКИХЪ ТЕРМИНОВЪ.

стр.

Абака..... 24, 25
Абрисъ..... 88
Абсида..... 42, 51
Аканѳа..... 26
Акварель..... 142
Акватинта..... 146
Аккордъ..... 240
Акротеріи..... 23
Алтарь..... 42
Альбертотипія..... 148
Al fresco..... 144
Al secco..... 144, 145
Амвонъ..... 44
Амфипростиль..... 21
Ансамбль. 88, 140, 143
Анты..... 22
Аретинскіе слоги... 245
Арія..... 242
Арка.... 4,42,46,59,61
Архитравъ. 24,25,26,42
Аттическій стиль.. 26
Atrium..... 42

Базилика... 36, 43, 44
Базисъ..... 22, 26, 51
Балдахинъ..... 44
Балка каменная и деревянная..... 4
Баллюстрада..... 46
Баптистерій..... 44
Барельефъ..... 88
Барокко (стиль).... 77
Бревенчатое строеніе 2

Византійск. стиль 46,50 113, 155

стр.

Wimperg..... 61
Воздушная перспектива..... 139, 140
Возрожденіе..... 70
Вокальная музыка. 241
Волюта..... 25
Восходящая арка.. 61
Вспомогательная модель..... 83
Вытравленіе..... 146

Галлерея..... 41, 46
Гармонія..... 240
Гейсонъ..... 23,24
Геліографія... 148, 239
Геммы..... 87
Гипеѳральный..... 22
Глиняныя постройки 2
Гольцшнитъ, см. Ксилографія.
Горельефъ..... 88
Готическій стиль.. 59
Графическія искусства..... 146
Грифъ..... 52
Группа..... 88
Гуашью живопись.. 142

Дагеротипія..... 239
Дагопъ..... 6
Dachreiter..... 68
Демественное, см. Пѣніе.
Динамика..... 241
Диптеръ..... 21
Диптихъ..... 113

стр.

Дополнительн. цвѣта..... 140
Дорійскій стиль.... 23

Жемчужный шнуръ 25
Жолобъ..... 24

Заостренная арка.. 47
Зерно..... 84
Знаменное, см. Пѣніе.
Зоофоръ..... 26
Зубцы..... 26

Инструментальная музыка..... 241

Іонійскій стиль. 23, 24

Caborium, см. Балдахинъ.
Калиматіи..... 23
Камеи..... 87
Campanile..... 57
Каннелюры.. 9, 22, 24
Капли..... 24
Капитель... 11, 20, 26
Каріатиды..... 30
Каркасъ..... 83
Carnation, см. Тѣльность.
Карнизъ.... 18,23,24,26
Картонъ..... 141
Кассеты..... 23
Катакомбы..... 41
Каѳедра, см. Амвонъ.
Квартетъ..... 256

стр.
Киблахъ..... 47
Клинообразно обтесанные камни... 4
Клоазонне..... 145
Койлонаглифы..... 91
Колонны . 4,10,11,21,43
Колоритъ..... 140
Композитъ-капитель 35
39
Композиціи 141
Консоли..... 36
Контрапунктъ. 246, 248
Контрастъ 240
Контрфорсы 61
Контуръ..... 88
Concha, см. Абсида.
Корабль, см. Нефъ.
Коринѳскій стиль ... 26
Коробовой сводъ.... 34
Краски à tempera.. 143
Крестовый сводъ 34, 50
Krypta..... 50
Круглая арка 47
Ксилографія 141,147,239
Кубическая капитель 52
Куполъ 17, 34
Курганъ..... 19

Ладъ..... 244
Лекторіумъ, см. Трибуна.
Линейная перспектива 139
Листья по угламъ .. 52
Литографія.... 147, 233
Лѣпка..... 83

Мавзолеи..... 32
Манекенъ..... 142
Mantel, см. Раковина.
Масляными красками живопись.... 143
Мелодія 240
Месса 248
Метопъ..... 24
Михрабъ..... 47
Минаретъ..... 50
Миніатюра..... 142
Моделировка 140
Модуляція 240
Мозаика..... 42, 144
Монолитъ..... 2,4
Монолитныя постройки..... 4
Мотетъ..... 251
Mutuli..... 24

стр.
Nature morte..... 139
Невмы 244
Нефъ 42, 59
Ниша..... 34, 51

Обелискъ 8
Овы 25
Опера..... 242, 248
Описѳодомъ 22
Опорная арка 61
Ораторія 242, 249
Оркестръ 243
Орнаменты..... 4
Отливокъ гипсовый (гипсовая модель). 84
Отливки..... 86
Офортъ..... 239

Пагоды 7
Пастель 142
Патина..... 86
Перегородки 61
Переходный стиль.. 53
Периптеръ..... 21
Перспектива 139
Пещерныя сооруженія 6
Пирамиды 8
Пилястра..... 36, 77
Плавка..... 87
Плинтъ 24
Плиты 1
Побочные (смѣшанные) цвѣта 140
Подушка 24, 26
Помѣта..... 292
Полихромія 85, 89
Полигонъ..... 1
Политипажъ..... 147
Полуколонны... 39, 61
Полукуполы ... 34, 46
Поперечный корабль 42
Порталъ..... 13, 53
Портикъ..... 21, 22
Постикъ..... 22
Притворъ... 18, 22, 42
Pronaos, см. Притворъ
Простиль 21
Псевдодиптеръ 22
Псевдопериптеръ... 22
Пунктированіе..... 84
Пунктирная гравюра 146
Пѣніе демественное. 292
» знаменное ... 292
» столповое ... 292

стр.
Раковина 86
Рама пунктирная .. 84
Растушка, см. Эстомпъ.
Renaissance, см. Возрожденіе.
Рефлексъ..... 186
Речитативъ 242
Римскій карнизъ (см. Композ.-капитель).
Ритмъ..... 240
Ритуалъ..... 244
Роза 53
Розетка 23, 35
Рококо..... 79
Романскій стиль ... 50
Ротонда 44
Русскія постройки.. 3
Рустика 2, 72

Саркофагъ... 8, 20, 32
Сводъ..... 5, 34
Свѣтопись 148
Свѣтотѣнь 140, 187
Sgraffito 2
Семіографія..... 292
Семіографія линейная..... 294
Сима, см. Жолобъ.
Симфонія..... 256
Склепъ..... 17, 18
Слезникъ..... 24
Служебныя колонны 60
Сталактитовый сводъ 47
Станцы 182
Статуя 88
Стереохромія..... 145
Стереоскопія 239
Столбы..... 51, 62
Столповое, см. Пѣніе.

Тактъ 241
Tempera краски... 133
Терракота 2
Тимпанъ... 24, 62, 117
Тифоніи 13
Типологическій 116
Тонъ..... 140
Тональность..... 240
Топа 6
Транцентъ, см. Поперечный корабль.
Трибуна..... 51
Триглифы..... 24
Трифоріи 61
Тріумфальн. арка. 38, 42

стр.
Tumulus, см. Курганъ.
Тѣльность 140
Ueberfangluss 145

Фасадъ 18, 34
Фахверковыя постройки 3, 80
Fialen 61
Филенчатый, см. Фахверковый.
Фонъ 143
Формовальный песокъ 86
Формовка 83
Фотографія . . . 148, 234
Фресковая живопись 144
Фризъ 23, 24, 26
Фризъ изъ ряда арокъ 52

стр.
Фронтонъ . . . 20, 23, 24
Фуга 248
Фундаментъ 23
Фустъ 22

Хоралъ 251
Хоръ 50
Хоръ (въ музыкѣ) . . 243
Хризоелефантинныя произведенія 85
Хромолитографія . . . 147

Cella 13, 17, 22
Циклопическія постройки 1
Цоколь 17

Чеканка 87
Черная гравюра . . . 146

стр.
Черная форма 84
Черепицы 2

Швейцарскія постройки 3
Шпиль 61
Штейнштихъ 147

Ядро 86

Эмальированіе 145
Энкаустика 144
Эпистиль 23
Эскизъ 83, 141
Эстомпъ 142
Этюдъ 141
Эхинъ 24, 25

УКАЗАТЕЛЬ

ИМЕНЪ ХУДОЖНИКОВЪ И КОМПОЗИТОРОВЪ.

стр.

Абтъ 282
Аванцо, Джакопо . . . 166
Агасій 107
Агеладъ 96
Агесандръ 103
Агнесенсъ 236
Адамъ, А. 223
Адамъ, Ф. 223
Аллебе 232
Алесси Галеаццо . . . 77
Аллегри 248
Аллеманъ, л' 225
Алунно (Либерaторе) 172
Альберти 72
Альбони 267
Алкаменъ 99
Альтъ, Р. 142
Алябьевъ, А. 298
Амбросъ 289
Амвросій 244
Америги, см. Караведжо.
Ангели 226
Анджелико, Фра (проз. Фьезольскій) 165
Апеллесъ 150
Аполлодоръ . . . 39, 149
Аполлоній 103
Арайя 295
Аренскій 310
Арнольдъ, Ю. . . 302, 312
Аретино, Спинелло . 164
Арто 289
Архангельскій, А. . . 311
Ауэръ 311
Ахенбахъ 224

стр.

Аѳанасьевъ 311
Аѳинодоръ 103

Бакгейзенъ 218
Балакиревъ 304
Баль 238
Бантышевъ 299
Барбарелли, см. Джорджоне.
Бароцци (Виньола) 64, 76
Барри 82
Бартоломео 125
Бартоломе, Фра 179
Бассано, см. Понте.
Батри 289
Бахъ, Фридеманъ . . 252
Бахъ, Іог. Себ. 252, 255
Бахъ, Эман. . . . 252, 255
Бацци, см. Соддома.
Баццини 280
Баянъ 245
Бегасъ, Карлъ 224
Бегасъ, Рейнгольдъ . 136
Бейеръ 283
Бекеръ 224, 226
Бёклинъ 230
Беллини, Винц. 266, 278
Беллини, Джентиле . 172
Беллини, Джов. 170, 188
Белотто, см. Каналетто.
Бендеманнъ 223, 226
Бенуа П. 288
Березовскій 295
Беріо 289
Берліозъ 275
Бернини . . . 76, 77, 133

стр.

Бертини 283
Берфъ-ванъ-деръ . . 215
Бетховенъ 260, 267
Бизэ 276
Бисгопъ 232
Біаръ 230
Біотъ 238
Блазъ 289
Бларембергъ 310
Блейхманъ, Ю. 310
Блезеръ 136
Блесъ 232
Боальдьё 264, 265
Бодри 203
Боито 278
Больская 311
Бонёръ, Роза 230
Бордоне 192
Бордони 249
Бородинъ 307
Борромини 77
Борръ 238
Бортнянскій 295
Босето 272
Босбоомъ 231
Боттичелли 169
Брайтъ 223
Браманте 75
Брамсъ 284
Браскасса 230
Брекеллеръ де, Ф. . . 236, 237
Бретонъ 230
Брешіа, см. Моретто.
Бри, ванъ 288
Броски (Фаринелли) 249

стр.
Броунъ 238
Броэръ 288
Брукнеръ, Антонъ . 288
Брунеллески 71
Брэе, ванъ 232
Брюггеманъ 121
Брюгель 214, 234
Буланже 236
Бюрбюръ 290

Вагнеръ, Рихардъ . . 284
Вальдмюллеръ 226
Вапперсъ 234
Вазари 76
Вальдорпъ 231
Васильевъ 311
Вахъ 224
Веберъ 268, 270
Ведель 295
Вейденъ, Рожеръ, ванъ-деръ 196
Вейсенбрухъ 232
Веккіо, см. Пальма.
Веласкесъ де Сильва 208
Вельде, ванъ-де. . . . 218
Венявскій 311
Верве 237
Вервееръ 231
Вергавгеръ 232
Верди 278
Вержбиловичъ 311
Верлата 236
Верне, Орасъ 227
Вернеръ, А. 226
Веронезе 192
Веретегъ 231
Верстовскій, А. 298
Верфъ 215
Верроккіо 125
Вехтеръ 218
Вечелльо, см. Тиціанъ.
Виллемсъ 236
Вильбоа 311
Вильгельмъ, мастеръ 160
Винантъ 237
Винне 236
Виноградскій, А. . . . 311
Винтергальтеръ 217
Винчи, Леон. да 125, 143
144, 174
Виньола (Барроци) . 76
Виртцъ 234
Вознесенскій 312
Волковъ 296
Вольгемутъ 201
Вольфъ 136

стр.
Воробьева 299
Вотерсъ . 236, 237, 238
Вотье 224
Воуверманнъ 218
Вьетанъ 289

Габріэли 249, 250
Гагнъ, Л. 223
Гадди, Анжело 164
Гадди, Таддео 164
Газенклеверъ 224
Гайднъ 252, 255
Галеви 276
Галле 234
Галлеръ 312
Гарсіа 267
Гальсъ, Фр. 212
Галуппи 295
Ганзенсъ 288
Ганзенъ, Теофилъ . . 81
Гассе 249, 255
Гауерманъ 226
Гвидо изъ Ареццо . . 245
Геварть 288, 290
Гегнель 137
Гейзумъ, ванъ 218
Гейнлейнъ 223
Гейнце 288
Гельстъ 212
Гендель 252
Генелли . 142, 221, 227
Германсъ 237
Герольдъ 265
Геррейнсъ 232
Гертнеръ 81
Герцъ 267
Гессъ, Генр. . . . 220, 221
Гессъ, Петръ 223
Гиберти 122
Гибсонъ 138
Гильдебрандтъ, Теод. 224
Гильдебрандтъ, Эд. . 225
Гиллеръ, І. Г. 255
Гиллеръ, Фред. 282
Гиммель 288
Гирландайо . . . 144, 168
Гитгорфъ 82
Гицигъ 81
Глазуновъ 308
Гликонъ 107
Глинка, М. И. 299
Глюкъ . . 252, 254, 264
Гнаутъ 81
Гоббема 217, 237
Гогартъ 217, 238
Годжесъ 231

стр.
Гольбейнъ, Г. старшій 141, 198
Гольбейнъ, Г. младшій 147, 198
Гольціусъ 146
Гомиліусъ 255
Горѣловъ 311
Гохъ, Питеръ де . . . 215
Гоццоли 169
Граунъ 255
Граффъ 216
Гретри 263
Григорій Великій . . 244
Гризаръ 288
Гризи 267
Гро 227
Гросманъ 310
Гуде 224, 226
Гукбальдъ 245
Гульвита 231
Гуммель 267
Гуно 276
Гуффенсъ 237
Гэмъ де 218, 227
Гюбнеръ, Карлъ . . . 224
Гюбнеръ, Юлій 226
Гюбшъ 81
Гюльцъ, Іоганнъ . . . 65
Гюнтенъ 283

Давидъ 138, 235
Давыдовъ 298
Давыдовъ К. 311
Дамаскинъ, Іоаннъ . 245
Даннекеръ 135
Дансъ 238
Даргомыжскій 300
Дегру 236
Дейкъ, ванъ 211
Девинь 236
Делакруа 227
Деларошъ 228
Делибъ 276
Делормъ 79
Деннеръ 216
Детайль 230
Дефрегеръ 223
Дехтеревъ 295
Джіордано 278
Джорджоне 190
Джотто 121, 162
Дзевіо, Альтикьеро да 166
Дикманъ 236
Діабелли 283
Діогенъ 107
Добиньи 230

*

стр.
Долесъ 255
Долина 311
Дольчи 207
Доменикино 206
Донателло 125
Донгаузеръ 226
Доннеръ 134
Доницетти . . . 266, 278
Донндорфъ 137
Доре 230
Доу 215
Драке 136
Дуранте 249
Дуччо 158
Дылецкій 294
Дюбанъ 82
Дюпонъ 289
Дюпре 230
Дюреръ 141, 146, 147, 201
Дюре 138
Дютшъ 305, 311
Дюфай 246

Есипова, А 311

Жакобсъ 289
Жане, см. Клуэ.
Жерико 227
Жеромъ 230
Жоскенъ-де-Пре . . . 246

Зандрартъ 216
Зенефельдеръ 147
Зевксисъ 149
Золлеръ 81
Земперъ 81
Зимерингъ 136
Зонъ 224
Зонтагъ 284
Зундеръ, см. Кранахъ.

Ивановъ 299
Ивановъ М. 308
Изралсъ 231
Иктинъ 29
Ипполитовъ-Ивановъ 310
Исайе 289
Истлэкъ 238

Іорданъ 224

Кабанель 230
Кавосъ, К. 297
Казали 263
Казаченко, Г. 310
Кайзеръ 232

стр.
Каламати 238
Каламисъ 96
Каламъ 230
Калликратъ 29
Калло 216
Каллонъ 96
Калькбреннеръ 267
Кальяри, см. Воронезе.
Канале 218
Каналетто 218
Канахъ 96
Канова 134, 138
Караваджо (Микель-Анджело Америги) 207
Караччи, Аннибалъ 144, 206
Караччи, Лодов. . . . 206
Карпаччо 171
Карстенсъ 218
Каталани 267
Каульбахъ . . . 145, 221
Кауфманнъ 216
Каффарели 249
Кашинъ 291, 296
Кашперовъ 311
Кверчья, Джакопо делла (пр. Фонте). 122
Кейзеръ, де . . . 234, 238
Кёлеръ Хр. 224
Кёлеръ 283
Керубини 264
Кессель 138
Кестеринъ, ванъ . . . 232
Киль 288
Кирхнеръ 288
Кисъ 136
Клёберъ 224
Клейсъ 237, 239
Клементи 266
Кленовскій 311
Кленце 81
Клеоменъ 107
Клуэ (Жане) 205
Клюйзенаръ 237
Кнаусъ 224
Кнеллеръ 216
Козловскій 299
Коллеръ 230
Кольбе 224
Конельяно, да 171
Корелли 249
Кореневъ 294
Корещенко 310
Корнеліусъ 218, 219, 227
Коро 230
Корреджо 140, 186

стр.
Корсовъ 311
Кохъ 218, 219
Коувенбергъ 232
Коэненъ 288
Крутикова 311
Крамеръ 267, 283
Кранахъ (Зундеръ). 204
Красбекъ 236
Краффтъ, Адамъ . . . 130
Краффтъ, Петръ . . . 226
Крейцеръ 272
Крюгеръ 224
Круземанъ, Б. 232
Круземанъ, И. 232
Куккукъ 232
Кулау 283
Кулманъ 232
Куза 312
Кундманъ 137
Курцбауеръ 223
Куццони 249
Кюи, Ц. 306
Кюнеръ 311

Л'Аллеманъ 226
Лаблашъ 267
Лагье 236
Лавровская, Е. 311
Лало 276
Ландееръ 239
Лассо, Орл. . . . 246, 251
Ладзари, Д. (Браманте) 75
Ларошъ 312
Лебрэнъ 216
Лей 224
Лейсъ . . . 234, 236, 237
Лейнсъ 81
Лейце 224
Леонардо, Лео 249
Леонкавалло 278
Леріусъ, ванъ 238
Леско 79
Лессингъ . 136, 223, 228
Лесюёръ 216
Либераторе, Ник. ди (Алунно) 172
Лизиппъ 101
Линдъ 284
Липпи, Филиппино . 167
Липпи, Фра Филиппо 167
Лиръ 223
Листъ 284
Литвинъ 311
Лиценмайеръ 227
Лишинъ 311

стр.
Лопатинъ 312
Лоррэнъ 140, 217
Лорцингъ 272
Лохнеръ (Стефанъ) . 160
Луини 175
Лысенко 311
Львовъ, А. 295, 302
Любекъ 288
Людвигъ 227
Люлли 262
Лютеръ 250
Лядовъ 308

Магнусъ 224
Мадоу 236, 238
Мазаччо 144, 166
Мазолино 166
Макартъ 223
Максъ 221
Мали 223
Мантенья 170, 196
Маріо 267
Маркантоній (Раймонди) 146
Маркевичъ 312
Мартино, Сим. ди .. 166
Маршнеръ 268, 272
Массэ 276
Матейко 226
Матинскій 296
Мегюль 264
Мезенецъ 294
Мейерберъ 273
Мейергеймъ, Павелъ . 226
Мейергеймъ, Эдуардъ 226
Мейссонье 230
Мейсъ 232
Мельгуновъ 312
Мельниковъ 311
Мемлингъ, Гансъ ... 196
Мемми, см. Мартино.
Менгсъ 216
Мендельсонъ 280
Мениръ 238
Менцель . 142, 216, 239
Меріанъ 216
Мессина, Ант. да 143, 170
Мессисъ 197
Метсу 215
Микель Анжело Буонарротти . 76, 126, 143, 144, 176
Милле 230
Мирисъ, ванъ 215
Миронъ 96
Міерисъ 236

стр.
Мнезиклъ 29
Монсиньи 264
Моргенштернъ 223
Моретто да Брешіа . 192
Мошелесъ 267
Моцартъ . . 258, 256, 267
Мункачи 225
Мурильо 209
Муръ, ванъ 237
Мусоргскій 308
Мэръ 215
Мюке 223
Мюнкъ 289

Навезъ 232
Направникъ 360
Науманнъ 255
Негеръ 221, 227
Нееръ, ванъ деръ .. 236
Нейрейтеръ 81
Невиль 230
Нерингъ 80
Нетчеръ 215
Николаи 288
Носовъ, И. 292
Нюйине 231

Оберъ 273
Обербекъ . 218, 219, 222
Окенгеймъ 246
Ольмюллеръ 81
Онатъ 96
Онсловъ 276
Орканья 121, 164
Остаде 214

Павловская 311
Паганини 250, 280
Палестрина 247
Палладіо, Андреа .. 76
Пальма Веккьо 191
Пальчиковъ, Н. 304
Панцемакеръ 238
Парразій 149
Пассини 142, 226
Пашкевичъ 296
Паста 267
Паезьелло 265
Паэръ 265
Пелинкъ 232
Пери, Дж. 249, 251
Перуджино ... 141, 172
Перуцци 75, 76
Петрова-Воробьева . 299
Петровъ, О. 299

стр.
Піерлуиджи, см. Палестрина.
Пилоти 221
Пинеманны 231
Пинтуриккьо 173
Пизано, Андреа 121
Пизано, Джованни .. 121
Пизано, Николо 116
Пиччини 262
Пиѳагоръ 96
Пилигнотъ 149
Полидоръ 103
Поликлетъ 96, 99
Понте, да 192
Порденоне 192
Порпора 249
Посталсъ 236, 237
Поттеръ 218, 239
Потуловъ 295
Прадье 138
Пракситель 99
Преллеръ, Фр. 227
Пре, де 246
Прокунинъ 312
Протогенъ 150
Проутъ 230
Прянишниковъ 311
Пуссэнъ 216
Пуччини 278
Пѣтуховъ 312
Пэоній 99

Раабъ 146
Разумовскій ... 295, 312
Раймонди, см. Маркантоній
Раль 226
Рамбергъ, А. фонъ . 223
Рамо 262
Рамо, Ж. 257
Раухъ, Хр. 136
Раффъ 282
Рафаэль ... 73, 76, 128, 141, 144, 181
Ребиковъ, К. 310
Регемортеръ 236
Рейнеке 282
Рейнольдсъ ... 217, 238
Рейсдаль 217
Рейсигеръ 272
Рейхардъ 268
Рейшъ 218
Рембрандтъ, ванъ Рейнъ .. 140, 146, 212
Реннефельдъ 232
Рени, Гвидо ... 144, 206

стр.
Реньо 230
Ретель 226
Рецшъ 226
Рибера (прозванный Спиньолетто) 207
Ригини 265
Риль, фонъ 64
Римскій-Корсаковъ . 306
Ринуччини 251
Ритшель 136
Рифшталь 226
Рихтеръ, Густ. 226
Рихтеръ, Людв. 226, 239
Роббіа, делла 123
Робертъ 230
Робусти (прозв. Тинторетто) 192
Роговъ, Савва 292
Роза, Сальваторъ 201, 217
Роза ди Тиволи 218
Розенфельдеръ 227
Рокхузенъ 232
Ролле 255
Романо, Джуліо 186
Россъ 218
Россини 265
Роттманъ 220
Рубенсъ . 79, 140, 143, 209
Рубинштейнъ, А. Г. . 302
Рубинштейнъ, Н. Г. . 311
Ругендасъ 216
Руссо, Ж. Ж. 262
Руссо, Т. 230
Рустиге 227
Рюдъ 138

Самойловъ 299
Сандунова 299
Сансовино, Андреа (Контуччи) 125
Сансовино, Джак. . . 129
Сансъ, Г. де 68
Сансъ, Сенъ 276
Санти, Р., см. Рафаэль.
Сантисъ 309
Сапельниковъ 311
Сапіенца 298
Сарти 295, 299
Сарто, Андреа дель 144, 179
Сафоновъ 311
Свертсъ 237
Сгамбати 280
Семенова 299
Серве 289
Сивори 280

стр.
Синьорелли . . . 144, 169
Сирлинъ 130
Скавръ 37
Скарлатти, А. 249
Скарлатти, Дом. . . . 249
Скопасъ 31, 99
Скоттъ 82
Славина 311
Слатинъ 311
Слингенейеръ 234
Слюйтеръ 232
Смоленскій, С. 311
Собиновъ 311
Соддома (Бацци) . . . 176
Сокальскій 311
Соларіо 173, 176
Соловьевъ, Н. 309
Спиньолетто, см. Робера.
Спонтини 264
Спрингеръ 232
Стевенсъ, Альфр. . . 236
Стевенсъ, Іос. 236
Степанова 299
Стефанъ, мастеръ . . 160
Стеффекъ 227
Стравинскій 312
Стради 249
Стри, ванъ 231
Стретенъ-ванъ-деръ. 290
Струйскій 299
Схотель 231
Сѣрова, В 310
Сѣровъ, А. 302

Таврискъ 103
Тадема, Альма 231
Танѣевъ, С. 310
Таржиновъ 312
Таурель 232
Татти (прозв. Сансовино) 76, 129
Таубертъ 282
Тадеско 283
Тенерани 138
Тенирсъ 214
Тенъ-Кате 232
Тербургъ 215, 236
Тернеръ 238
Тидеманъ 224
Тиккъ 136
Тиманова 311
Тинторетто, см. Робусти 192
Титовъ 296
Тиціанъ 140, 189

стр
Тишбейнъ 216
Толстой, Ѳ. 302
Томсонъ 289
Торвальдсенъ . . 135, 138
Торитти 156
Тригъ, ванъ 232
Тройонъ 230
Турчаниновъ 295

Удине-да, Дж. 184
Уильки 238
Унгеръ 146
Уэстъ 217

Фаминцынъ . . 310, 312
Фаринелли, см. Броски 226
Фейтъ, Филиппъ . . . 218
Фергюльстъ 288
Фернкорнъ 137
Феррари 176
Ферстель 82
Фетикъ 289
Фигнеръ 311
Фидій 29, 31, 96
Филидоръ 264
Финагверра 146
Фитингофъ, Шель . . 310
Фишеръ, А. 136
Фишеръ, Петръ 131
Фламенгъ 146
Фландренъ 228
Флёри 230
Флинкъ 214
Флотовъ 272
Флюггенъ 223
Фодоръ 299
Фолькеръ 245
Фольцъ, Ф. . . . 221, 223
Франкетти 278
Франкъ, М. С. 146
Франкъ 238
Францъ 282
Франча 173
Фробергеръ 252
Фуке 205
Функъ 227
Фурнау 236
Фьезоле, см. Анжелико.
Фюрихъ 219

Хандошкинъ 229
Харесъ 103
Хирамъ 18
Холь 288

Цабель 311
Цейтбломъ 198

стр.
Цельтеръ 268
Цибландъ..... 81
Цоппись..... 295
Цумбушъ 137

Чайковскій, П..... 308
Чеготть 312
Челлини..... 87, 128
Черни..... 267, 283
Черникова 299
Чима да Фонельяно. 171
Чимабуэ..... 157
Чимароза 265
Чіоне, ди (Орканья). 121, 164

Шадовъ, В.... 218, 223
Шадовъ, І. Г..... 135
Шайдуровъ 292
Шаляпинъ 311
Шванталеръ..... 137
Швиндъ 142, 221
Шереметевъ, гр. А.. 311
Шефферъ 228
Шельфгоутъ 231
Шифельбейнъ 136
Шикъ 218
Шиллингъ 137
Шинкель ... 2, 80, 135

стр.
Ширмеръ 224, 226
Шлейхъ 223
Шлютеръ..... 80, 134
Шмидтъ 232
Шмидтъ, Фр. 82
Шмидтъ, Ал. 283
Шмидтъ, Як. 283
Шнорръ 144, 219, 220, 226
Шонгауеръ ... 146, 198
Шорнъ 226
Шостаковскій 311
Шопенъ 276
Шпиндлеръ 283
Шпоръ 268
Шрадеръ 226
Шраудоляфъ 221
Шредеръ-Довріентъ. 284
Шредтеръ..... 284, 226
Штакельбергъ-фонъ, баронъ 311
Штейнбахъ фонъ .. 65
Штейнбрюкъ 224
Штейнгейзеръ 138
Штейнле.....2 19, 226
Штилеръ 81
Штильке 224
Штокгаузенъ 284
Штоссъ, Фейтъ..... 130
Штраккъ 81

стр.
Штраусъ, Рихардъ . 288
Штюкельбергеръ... 230
Шубертъ 268
Шульгофъ 283
Шуманъ, Р..... 281
Шютцъ 251

Эвердингенъ, ванъ. 217
Эгле 81
Энзенлоръ 81
Эйкенъ, ванъ 237
Эйкъ, Губертъ ванъ. 143, 170, 194
Эйкъ, Іоганнъ ванъ. 195
Эйкъ, Маргарита ванъ 196
Эккардъ 251
Экгоутъ, ванъ..... 214
Эльсгеймеръ 215
Эннекенъ..... 234
Эстенъ 283
Этцель 245

Юбалъ..... 243
Юферовъ, С. 310

Ямницеръ..... 87

Ѳоминъ 296

ПЕРВЫЙ ОТДѢЛЪ.

Архитектура.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріалъ и способы его обработки.

Матеріалъ и способы его обработки имѣютъ значительное вліяніе на планъ и внѣшнюю отдѣлку построекъ. Матеріаломъ служатъ:

1) Камни въ необдѣланномъ видѣ, преимущественно: песчаникъ и известнякъ, а также мраморъ и гранитъ. Вначалѣ этому матеріалу не придается ни опредѣленной формы, ни художественной отдѣлки. Его нагромождаютъ въ груды и такимъ образомъ возводятъ могильные курганы и другіе памятники, состоящіе изъ необдѣланныхъ камней, какъ то было у индусовъ, у древнѣйшихъ народовъ Малой Азіи, грековъ, италійцевъ, германцевъ и кельтовъ. Но для возведенія стѣнъ употреблялись сперва камни различной формы, въ томъ видѣ, какъ они вышли изъ каменоломень (плиты). Пустоты между камнями неправильной формы, четыреугольной или многоугольной (полигонной), заполнялись болѣе мелкими кусками. Такія постройки, съ древнихъ временъ встрѣчавшіяся въ Малой Азіи, Греціи, Италіи, называются циклопическими. О большей степени развитія свидѣтельствуетъ употребленіе каменныхъ, правильно обтесанныхъ плитъ, какъ это встрѣчается уже у египтянъ. Наивысшая степень развитія древнихъ сооруженій изъ плитъ видна у грековъ, употреблявшихъ бѣлый мраморъ для своихъ красивѣй-

шихъ построекъ. Камни клались одинъ на другой безъ всякаго цемента и держались съ помощью деревянныхъ или желѣзныхъ крюковъ и скобокъ. Тамъ, гдѣ употреблялся болѣе мелкій камень, известнякъ или песчаникъ, поверхность его облицовывалась тонкой штукатуркой, на которой выводился красками какой-нибудь орнаментъ. Къ числу построекъ изъ этого камня принадлежатъ зданія съ колоннами, причемъ колонна складывается изъ отдѣльныхъ горизонтальныхъ кусковъ или высѣкается изъ цѣльной глыбы (монолитъ). Иногда въ зданіяхъ изъ плитъ, съ цѣлью придать имъ болѣе прочности, поверхность камней оставляется необдѣланной. Такія сооруженія называются рустичными (сельскій способъ постройки). Они попадаются иногда между постройками римскими и въ эпоху Возрожденія.

2) Кирпичныя постройки съ отдаленнѣйшихъ временъ встрѣчаются на ряду съ сооруженіями изъ плитъ. Это показываютъ и египетскія пирамиды, и дворцы Вавилона и Ассиріи. Въ этихъ странахъ кирпичи формовались изъ глины, тщательно изготовленной, и затѣмъ сушились на солнцѣ или обжигались въ огнѣ. Отдѣльные кирпичи скрѣплялись слоями замазки. Высыхая и твердѣя, замазка превращалась, вмѣстѣ съ камнями, въ твердую массу. Для облицовки подобныхъ стѣнъ выбирались камни, тщательно приготовленные (черепица), которые иногда (какъ въ постройкахъ странъ, орошаемыхъ Евфратомъ) получали видъ ковра изъ клѣтокъ, глазурованныхъ въ различные цвѣта. Римляне украшали подобныя зданія плитами изъ дорогого мрамора. Въ болѣе позднія времена постройки стали облицовываться штукатуркой или замазкой, на которой затѣмъ расписывался или выскабливался (sgraffito) какой-нибудь орнаментъ; нерѣдко орнаментъ бываетъ имитаціей плитъ, что, конечно, менѣе цѣлесообразно. Въ Средніе вѣка и въ эпоху Возрожденія необдѣланный кирпичъ (безъ штукатурки) украшался богатыми орнаментами изъ обожженной глины (терракотты). Этотъ способъ, съ успѣхомъ примѣненный въ послѣднее время Шинкелемъ при постройкѣ Берлинской Академіи, нерѣдко встрѣчается въ Сѣверной Германіи.

3) Дерево. Уже въ древности употребляли дерево для построекъ; всего чаще огромныя балки клались одна на другую горизонтально и по угламъ скрѣплялись весьма искусно (бревенчатое строеніе). Въ Средніе вѣка встрѣчается архитектура деревянная; дѣлался переплетъ въ видѣ стропилъ, а отверстія между ними заполнялись камнями, глиной или кирпичомъ (по-

стройки фахверковыя, глиняныя). Этажи въ такихъ постройкахъ выступали одинъ надъ другимъ; концы бревенъ, балки и стропила нерѣдко покрывались затѣйливыми украшеніями, что можно еще видѣть въ нѣкоторыхъ сохранившихся до нашихъ дней постройкахъ той эпохи, главнымъ образомъ въ Германіи, по берегамъ Рейна, въ Швабіи, на Гарцѣ и въ Тюрингіи.

Деревянныя русскія постройки суть простыя бревенчатыя зданія, состоящія изъ древесныхъ стволовъ, положенныхъ одинъ на другой. Напротивъ, швейцарскія постройки — разнообразнѣе; онѣ — отчасти бревенчатыя, отчасти глиняныя. Деревянное строеніе, носящее отпечатокъ художественности, существовало уже въ первый періодъ Среднихъ вѣковъ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Норвегіи. Нѣсколько церквей въ такомъ родѣ существуетъ до сихъ поръ, напр., въ Тиндѣ, Урнесѣ, Боргундѣ, Геттердалѣ и проч. Особенно красивы деревянныя постройки, представляющія много легкости, въ Китаѣ и Японіи.

4) Желѣзо, съ незапамятныхъ временъ примѣнявшееся въ деревянныхъ и каменныхъ постройкахъ, употреблялось въ видѣ скобокъ и крюковъ; но въ наше время его употребляютъ не только какъ дополнительный матеріалъ на подпорки и стропила, но и какъ самостоятельный, а также въ большихъ зданіяхъ для крышъ, главнымъ образомъ вмѣстѣ со стекломъ. Такъ, оно употребляется при постройкѣ вокзаловъ и сараевъ на желѣзныхъ дорогахъ, мостовъ, крытыхъ рынковъ и обширныхъ зданій для выставокъ (въ Сиденгэмѣ, Лондонѣ, Парижѣ, Мюнхенѣ и Вѣнѣ).

Зодчеству принадлежитъ мѣсто въ области изящныхъ искусствъ только въ тѣхъ случаяхъ, когда оно соединяетъ съ пользою и цѣлесообразностью изящество и красоту. Зданіе, долженствующее удовлетворять только требованіямъ необходимости, не можетъ принадлежать къ области искусства. Только тогда, когда имѣется въ виду не одна необходимость, постройка принимаетъ отпечатокъ художественный, какъ это и было впервые съ храмами и монументами. Но и частный домъ также можетъ быть причисленъ къ разряду художественныхъ сооруженій при красивомъ расчлененіи его плана и распредѣленіи его формъ, что̀ достигается соблюденіемъ правилъ симметріи, или свободной живописной группировкой его частей.

Свой особенный характеръ получаетъ постройка, какъ скоро въ ея формѣ и пропорціяхъ видна цѣль ея назначенія. Художе-

ственное впечатлѣніе, ею производимое, усиливается отъ украшеній (орнаментовъ).

Такимъ образомъ архитекторъ становится художникомъ, какъ скоро онъ умѣетъ своей работой произвести эстетическое впечатлѣніе, какъ скоро онъ распланировалъ ее сообразно съ эстетической идеей.

Форма и стиль постройки обусловливаются способомъ устройства крыши, что̀, въ свою очередь, зависитъ отъ избраннаго матеріала. Если въ скалѣ высѣчена пещера, какъ у индусовъ, египтянъ, этрусковъ и другихъ народовъ древности, то такая постройка есть монолитная. Эти пещеры, когда въ томъ представлялась надобность для полученія болѣе обширнаго помѣщенія, подпирались внутри столбами. Кромѣ того, строились зданія на открытомъ воздухѣ. Тутъ самый простой способъ состоялъ въ дѣленіи пространства колоннами (или столбами), сооруженными или изъ камней, правильно отесанныхъ, или изъ цѣльныхъ глыбъ (монолитовъ). Надъ ними помѣщались каменныя балки, и такимъ образомъ постройка получала покрытіе. Этотъ способъ былъ въ употребленіи у египтянъ и грековъ. Деревянная балка замѣняла каменную у этрусковъ и иногда у грековъ.

Но этотъ способъ постройки съ прямыми балками ограничивается, по самому свойству матеріала, извѣстными пропорціями. Если приходится покрывать обширное пространство, то вмѣсто каменной балки употребляютъ сводъ, который состоитъ изъ ряда клинообразно отесанныхъ камней, скрѣпленныхъ между собой цементомъ. Такимъ образомъ арка — она бываетъ круглая, остроугольная, полуовальной кривизны, закругленная или подковообразная — вытѣсняетъ балку, а сводъ — горизонтальный потолокъ. Эта форма построекъ существовала у римлянъ, въ Средніе вѣка и въ эпоху Возрожденія. Прежде чѣмъ была найдена дуга, выкладывали потолокъ горизонтальными рядами камней, одинъ надъ другимъ, въ видѣ уступовъ. Это встрѣчается въ нѣкоторыхъ древнихъ зданіяхъ въ Италіи (Мамертинская тюрьма въ Римѣ), въ такъ называемой Сокровищницѣ Атрея въ Микенахъ и въ другихъ мѣстахъ. Постройками со сводами такой способъ совершенно былъ вытѣсненъ.

Художественнымъ усовершенствованіемъ этихъ различныхъ способовъ сооруженія зданій обусловливается различіе въ стиляхъ, сообразно съ духомъ и характеромъ каждой отдѣльной націи.

I. Архитектура индусовъ.

Слѣдя за начатками искусства и его постепеннымъ развитіемъ, обратимся прежде всего къ Азіи, колыбели рода человѣческаго. Начиная съ Индіи, относительно памятниковъ, дошедшихъ до насъ, нельзя не замѣтить слѣдующаго: хотя въ нихъ и обнаруживаются, въ большинствѣ случаевъ, древнѣйшія формы художественнаго развитія и потому ихъ умѣстно поставить на первый планъ, однако имъ нельзя приписывать той высокой древности, какую прежде признавали за ними. Историческій ходъ

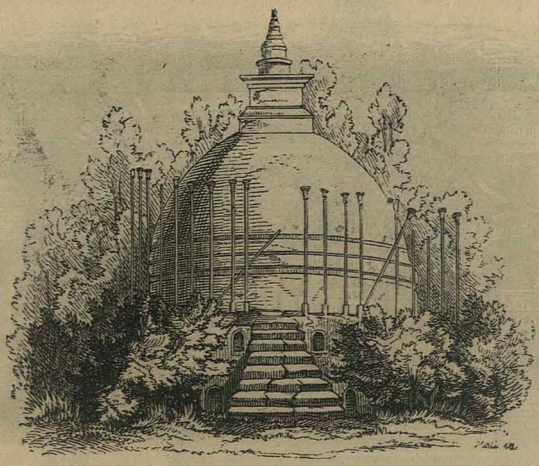


Рис. 1. Топа на Цейлонѣ.

развитія индійскаго искусства начинается съ водворенія и побѣдъ буддизма при царѣ Ашокѣ (250 г. до Р. Х.), и уже въ этотъ первый періодъ, относительно большихъ зданій, установилась вполнѣ опредѣленная форма. Эта форма затѣмъ была усвоена брамаизмомъ и достигла изумительнаго развитія подъ вліяніемъ пышной роскоши и блестящей фантазіи.

Даже при политическомъ застоѣ, какимъ отмѣченъ послѣдующій періодъ, архитектура индусовъ осталась связанной съ догматами древней религіи, и до новѣйшихъ временъ процвѣтало это искусство въ не менѣе фантастическихъ и превыспренныхъ формахъ. Обширная территорія Индіи покрыта въ различныхъ мѣстахъ изумительнымъ количествомъ памятниковъ, общій типъ

которыхъ, при многообразномъ различіи формъ, обусловливается двумя главными индійскими религіозными системами, такъ какъ эти памятники имѣютъ исключительно религіозное значеніе. Древнѣйшіе изъ нихъ:

1) Топы, простые курганы, въ которыхъ хранятся реликвіи Будды и его знаменитѣйшихъ учениковъ. Онѣ назывались дагопами и нерѣдко достигали значительныхъ размѣровъ, каковы, напр., двѣ топы въ Санчи. Наибольшая изъ нихъ имѣетъ 120 фут. въ діаметрѣ и 56 фут. высоты. Еще величественнѣе топы на островѣ Цейлонѣ, напр. Руанвелли-дагопъ, первоначально имѣвшій 270 фут. высоты. Меньшаго размѣра въ той же мѣстности —

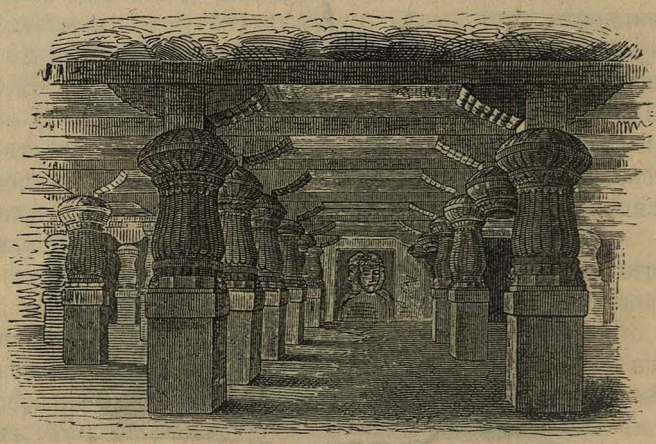


Рис. 2. Храмъ-пещера на Элефантѣ.

Тупарамайя-дагопъ, въ области древней резиденціи Анураджапура; но зато окружающая эту топу колоннада придаетъ ей художественный отпечатокъ (рис. 1).

2) Пещерныя сооруженія въ скалахъ первоначально служили обителями послѣдователей Будды, а потомъ превратились въ храмы, напр. храмы-пещеры въ Эллорѣ: Раванна, Индра, Думаръ-Лейна, Каиласа. Двумя или тремя рядами столбовъ они дѣлились внутри на нѣсколько кораблей одинаковой высоты. Въ пещерахъ буддистовъ эти дѣленія были правильнѣе, форма столбовъ проще, орнаментація распредѣлена лучше; въ пещерахъ браманскихъ, напротивъ, въ планѣ встрѣчалось множество дѣленій, и вездѣ одинаково нагромождено было обиль-

ное количество изваяній. Въ буддистскихъ храмахъ всегда въ глубинѣ пещеры помѣщается небольшой дагопъ*), съ сидящей статуей Будды. Въ западной части Гатскаго горнаго хребта, а равно и на противолежащихъ островахъ (Элефанта), существуетъ до тридцати пещеръ такого рода (рис. 2).

На Коромандельскомъ берегу, недалеко отъ Садраса, видны пещерные храмы Магамалайпура. Это остатки — древней, можетъ быть, нѣкогда могущественной царской резиденціи.

3) Пагоды суть сооруженія, возводившіяся на землѣ и по-

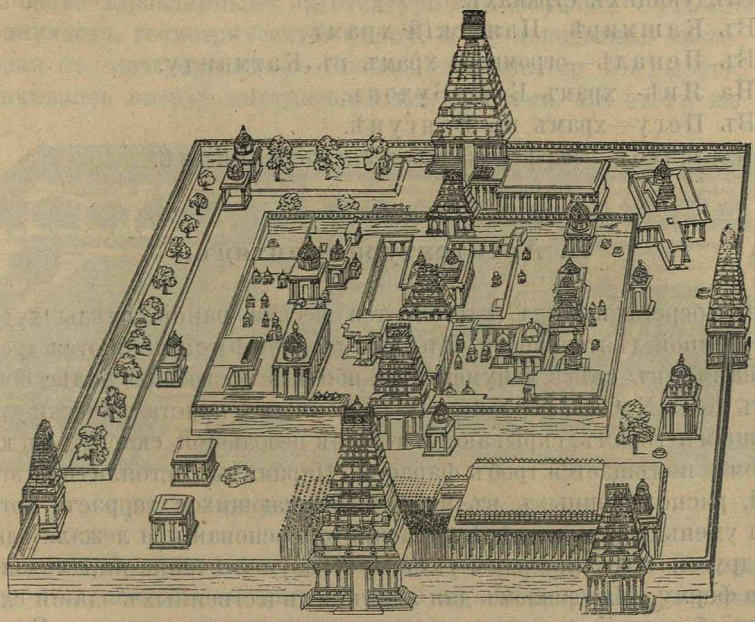


Рис. 3. Пагода въ Тирувалурѣ.

священныя культу разныхъ божествъ, какова, напр., пагода Магамалайпура, пагода Джаггернаутская. Онѣ обведены широкими стѣнами въ видѣ ограды, и главныя части ихъ нерѣдко возвышаются на подобіе башенъ въ громоздящихся формахъ. Такова большая пагода въ Тирувалурѣ (рис. 3).

Особую группу составляютъ храмы секты джайновъ, принадлежащіе къ позднѣйшимъ индійскимъ памятникамъ и отличающіеся просторными галлереями съ арками, большими купо-

*) Буквально: тѣлохранилище. Прим. перев.

лами и пышной декорацiей. Они находятся главнымъ образомъ въ Мазорѣ и Гузератѣ, на горѣ Абу, въ Чандравати и Садре.

Столь высокая цивилизацiя, какъ индiйская, необходимо должна была имѣть большое влiянiе на сосѣднiя съ нею страны. Немудрено, что архитектура индусовъ распространилась, вмѣстѣ съ ихъ религiозными системами, на Сѣверъ и на Югъ, на материкъ и на значительныя группы острововъ. Сооруженiя, возведенныя подъ влiянiемъ архитектуры индусовъ, сохранились въ слѣдующихъ странахъ:

Въ Кашмирѣ—Паяхскiй храмъ.

Въ Непалѣ—огромный храмъ въ Катманду.

На Явѣ—храмъ Боро-Будоръ.

Въ Пегу—храмъ въ Рангунѣ.

Въ Китаѣ—фарфоровая башня въ Нанкинѣ.

II. Архитектура египтянъ.

На берегахъ Нила встрѣчаются весьма раннiе слѣды художественной дѣятельности. Пирамиды Мемфиса являются древнѣйшими въ свѣтѣ монументами, ибо онѣ построены болѣе 3000 лѣтъ до Р. Х. Онѣ, подобно искусственнымъ, кристаллически сложеннымъ горамъ, скрываютъ въ себѣ небольшой склепъ, въ которомъ помѣщается гробъ фараона. Пирамиды состояли изъ этажей, расположенныхъ въ видѣ возвышающихся террасъ, которыя уменьшались по мѣрѣ удаленiя отъ основанiя и лежали одна на другой подъ прямымъ угломъ, образуя усѣченно-пирамидальную форму. Матерiаломъ для этихъ величественныхъ зданiй служилъ большею частью плитнякъ, а иногда и кирпичъ. Полированныя плиты, большею частью гранитныя, составляли облицовку.

Три величайшiя пирамиды находятся въ окрестностяхъ Каира, въ селенiи Гизе, и съ ними связана память фараоновъ Чуфу (у грековъ Хеопсъ), Шафра (Хефренъ) и Менкереса (Микериносъ). Древнѣйшая изъ нихъ, имѣющая въ своемъ основанiи 700 квадратныхъ футовъ, достигаетъ высоты 450 футовъ. Другая—еще выше: она имѣетъ 764 квадратныхъ фута въ основанiи и 480 фут. высоты. Въ погребальномъ покоѣ Менкереса еще помѣщался саркофагъ фараона, погибшiй во время перевозки его въ Европу. Съ восточной стороны каждой пирамиды нахо-

дилось небольшое святилище, вѣроятно, предназначавшееся для чествованія покойниковъ. На ряду съ пирамидами, существовали частныя гробницы, болѣе или менѣе глубоко высѣченныя въ скалахъ.

Второй блестящій періодъ искусства древняго царства относится къ 3000 г. до Р. Х. и обнимаетъ собою времена двѣнадцатой династіи. Прежде всего онъ отмѣченъ величественнымъ обелискомъ Сезуртезена I въ Геліополисѣ,—памятникомъ, интереснымъ потому, что въ немъ впервые проявилось стремленіе къ болѣе характернымъ архитектурнымъ формамъ. Тутъ столбъ принимаетъ геометрическую форму, и его монолитная масса, начиная съ четыреугольнаго базиса, уменьшается въ высоту, заканчиваясь вверху пирамидальнымъ остріемъ. Въ этотъ же пе-

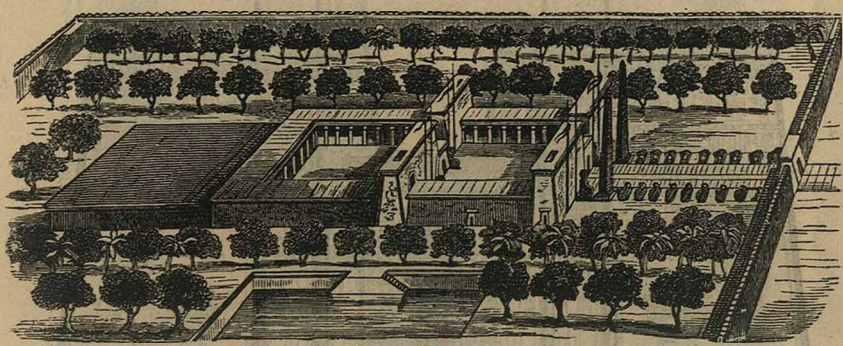


Рис. 4. Видъ реставрированнаго египетскаго храма.

ріодъ встрѣчается вполнѣ развившееся зданіе съ колоннами (гробницы Бени-Гассана), и даже возникаютъ двѣ различныя формы колоннъ: на четырехугольномъ плинтѣ стоятъ восьмигранныя и шестнадцатигранныя колонны (послѣднія съ неглубокими впадинами, каннелюрами, на поверхности), и колонны съ капителями въ видѣ нераспустившагося цвѣтка.

Приблизительно за 2000 лѣтъ до Р. Х. азіатскій народъ, гиксы, проникъ внутрь Египта и оттѣснилъ туземныхъ правителей къ верховьямъ Нила. Около 1400 г. до Р. Х., послѣ изгнанія гиксовъ, началось царствованіе новой династіи, для которой столицей сдѣлались Ѳивы.

Между шестнадцатымъ и тринадцатымъ вѣкомъ до Р. Х. это государство достигло высшаго процвѣтанія, причемъ блестящее развитіе египетской архитектуры выразилось въ сооруженіи

храмовъ. Широкія стѣны ограды, возведенныя пирамидально и увѣнчанныя массивнымъ карнизомъ, придаютъ всему сооруженію характеръ величественный и таинственный (рис. 4). Ни окна, ни колоннады не нарушаютъ монотонности ансамбля. Таинственныя надписи различныхъ цвѣтовъ, изображенія божествъ и фараоновъ покрываютъ стѣны, точно исполинскій коверъ. Пилоны пирамидальной формы, колоссальныя статуи и обелиски (рис. 5) обозначаютъ входъ, къ которому ведетъ нерѣдко двойной рядъ исполинскихъ сфинксовъ или барановъ. За входомъ

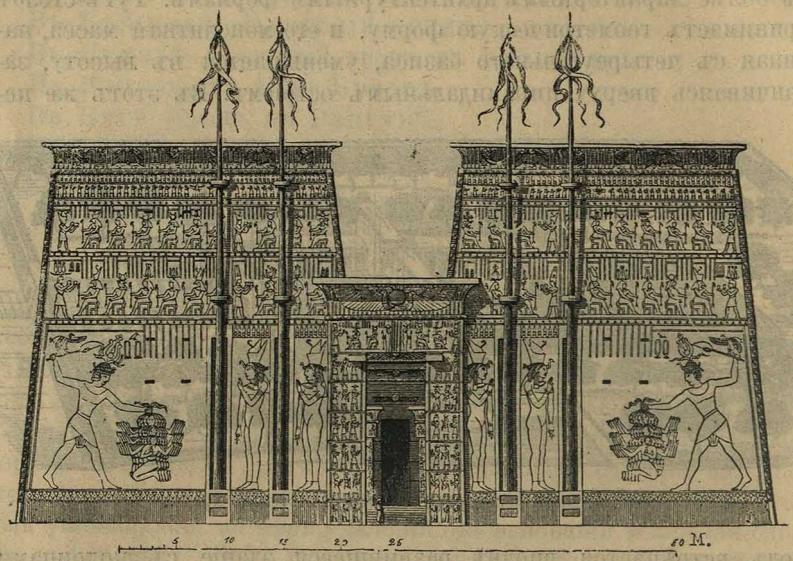


Рис. 5. Фасадъ храма въ Эдфу.

находится передній дворъ подъ открытымъ небомъ, окруженный крытыми галлереями. Затѣмъ слѣдуетъ болѣе широкій залъ, потолокъ котораго подпирается колоннами. Къ этому залу примыкаетъ внутренняя часть святилища съ покоями разной величины, въ отдаленной части которыхъ находятся помѣщенія узкія, низкія и темныя. Тамъ статуя божества погружена въ таинственный мракъ. Вся поверхность стѣнъ, потолковъ и колоннъ, равно какъ и наружныхъ стѣнъ, испещрена лицевыми изображеніями, живыя краски и таинственный символизмъ которыхъ усиливаютъ до высшей степени впечатлѣніе, производимое этими монументами.

Величественныя развалины Стовратныхъ Ѳивъ въ настоящее время разсѣяны на обоихъ берегахъ Нила. Между этими храмами самый грандіозный и важнѣйшій — Карнакскій. Начатый Сезуртезеномъ I, онъ былъ оконченъ его послѣдними преем-

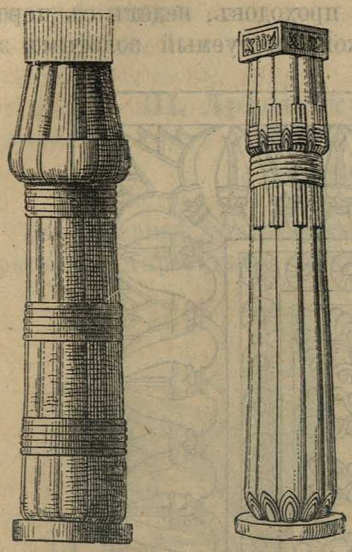


Рис. 6. Египетскія колонны.

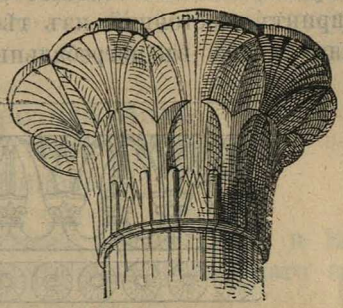


Рис. 7. Капитель египетской колонны.

Рис. 8. Капитель съ головой Гаторъ въ Дендерахѣ.

никами. Обширный храмъ Луксорскій соединялся съ Карнакскимъ аллеей сфинксовъ.

Колонны составляютъ главный элементъ въ египетскомъ храмѣ. Ихъ основаніемъ служитъ круглый цоколь, съ котораго онѣ поднимаются въ вышину, суживаясь къ верху стержня, какъ пукъ тростника. Капитель, въ видѣ нераспустившагося цвѣтка лотоса, соединенная со стержнемъ, перевязаннымъ какъ бы лентою, заканчиваетъ колонну. Надъ капителью находится квадратная плита или кубическій камень, поддерживающій балку (рис. 6). Вмѣсто нераспустившихся цвѣтковъ бываютъ также нерѣдко капители въ видѣ широко-раскрытой чашечки цвѣтка, иногда съ обильной листвой (рис. 7). Въ

храмахъ, построенныхъ въ болѣе позднее время, капители украшены головою египетской богини Гаторъ (рис. 8).

Кромѣ храмовъ, гробницы царей и царицъ ѳивской династіи, расположенныя на западной сторонѣ Нила въ узкихъ пещерахъ, имѣютъ большое значеніе въ исторіи архитектуры. Лабиринтъ, состоящій изъ тѣсныхъ проходовъ, ведетъ съ передняго двора въ погребальный покой, именуемый золотымъ за-

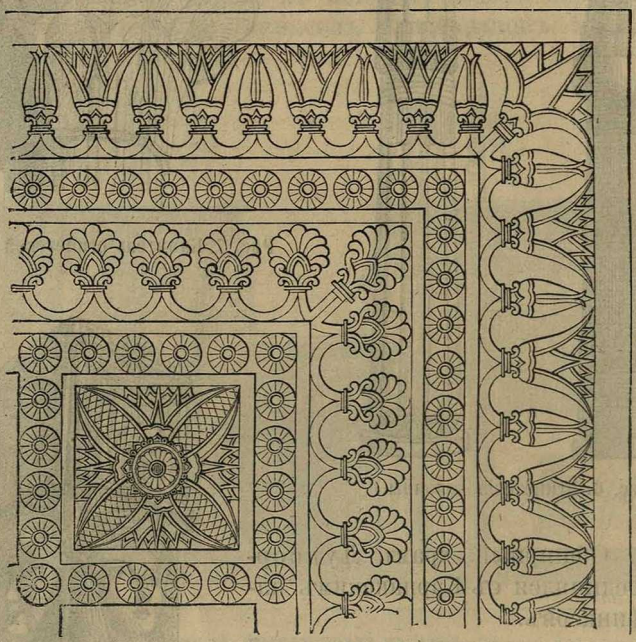


Рис. 9. Орнаментъ изъ Куюнджика.

ломъ. Стѣны покрыты живописью на сюжеты изъ жизни фараона. Въ срединѣ помѣщается саркофагъ покойнаго.

Встрѣчаются еще другіе замѣчательные памятники въ южной части страны, особенно въ Нубіи, какъ, напр., храмъ, находящійся на островѣ Элефантинѣ, пещеры Ипсамбула (Абу-Симбела), съ четырьмя сидячими колоссами въ 65 футовъ высоты, изображающими Рамсеса Великаго (у грековъ Сезостриса).

Послѣдній періодъ египетской архитектуры относится къ династіи Птоломеевъ. Памятникомъ этого періода служитъ, между

прочимъ, храмъ на островѣ Филое. Въ числѣ этихъ памятниковъ замѣчателенъ родъ небольшихъ святилищъ, какъ бы часовенъ, состоящихъ изъ одного покоя (cella), окруженнаго группой колоннъ или столбовъ. Это встрѣчается на Филое и Дендерахѣ. Ихъ считаютъ зданіями для священныхъ животныхъ, или тифоніями.

III. Архитектура Средней Азіи.

1. Вавилонъ и Ниневія.

На материкѣ, орошаемомъ быстрыми водами Тигра и Евфрата, простирающемся отъ горъ Арменіи до Персидскаго за-

Рис. 10. Порталъ въ Хорсабадѣ.

лива, существовала весьма древняя цивилизація, о чудесахъ которой книги Ветхаго Завѣта сохранили свидѣтельство въ преданіи о построеніи Вавилонской башни.

Храмъ Ваала, своими восемью террасами возвышавшійся на 600 футовъ, превосходилъ даже высочайшія пирамиды Египта. Не менѣе знамениты висячіе сады Семирамиды, соединенные съ дворцомъ правителей. Отъ всѣхъ этихъ чудесъ теперь ничего не осталось, кромѣ груды развалинъ близъ селенія Гиллахъ, гдѣ предполагаютъ видѣть остатки храма Бела и дворца Навуходоносора (около 600 г. до Р. Х.). Полное разрушеніе столь массивныхъ построекъ объясняется непрочностью матеріала, а именно высушеннаго на солнцѣ кирпича, изъ котораго онѣ были сложены.

Значительные остатки открываются, благодаря новѣйшимъ раскопкамъ, производимымъ въ этихъ грудахъ развалинъ, занимающихъ отъ Мосула по верхнему Тигру пространство около десяти миль. Въ этихъ развалинахъ дворцовъ, именуемыхъ по селеніямъ — Хорсабадскимъ, Куюнджикскимъ и Нимрудскимъ, полагаютъ найти остатки древней Ниневіи. Это—строенія со множествомъ небольшихъ комнатъ и длинныхъ галлерей, сгруппированныя вокругъ нѣсколькихъ дворовъ и возведенныя на высокихъ террасахъ изъ кирпича. Здѣсь найдено немного остатковъ архитектоническихъ формъ, и нѣтъ никакихъ зданій съ

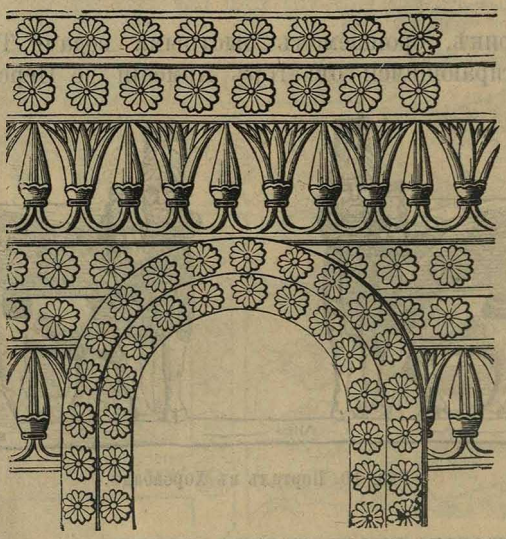


Рис. 11. Порталъ въ Куюнджикѣ.

колоннами. Стѣны были обложены алебастровыми досками съ рельефами или известковыми плитами съ изображеніемъ сюжетовъ изъ жизни царей. На верхней части стѣнъ иногда встрѣчаются орнаменты изъ глазурованныхъ кирпичей различныхъ цвѣтовъ, которые красотой своего рисунка напоминаютъ греческія формы (рис. 9). При входѣ обыкновенно помѣщаются двѣ колоссальныя статуи, какъ стражи при дверяхъ, съ туловищемъ крылатаго быка и длиннобородой головой человѣка въ тіарѣ, вмѣсто головы животнаго (рис. 10). Открыты, между прочимъ, порталы, верхняя часть которыхъ представляетъ полукругъ съ изразча-

тыми орнаментами различныхъ цвѣтовъ (рис. 11). Это мы видимъ въ Хорсабадѣ, гдѣ открытъ, кромѣ дворца, цѣлый городъ, со стѣнами и зубцами, множествомъ башенъ и семью воротами. Эти постройки возвышались въ видѣ террасъ, въ нѣсколько этажей; свѣтъ проникалъ въ нихъ черезъ галлереи на маленькихъ колоннахъ.

Встрѣчаются также большія пирамиды, въ семь уступовъ, по числу священныхъ планетъ. Построеніе этихъ дворцовъ относятъ къ 1000 — 606 гг. до Р. Х. Въ послѣднемъ изъ этихъ годовъ Ниневія была разрушена вавилонянами и мидянами.

2. Мидяне и Персы.

Въ искусствѣ мидянъ и персовъ замѣчается дальнѣйшій прогрессъ сравнительно съ искусствомъ вавилонянъ и ниневіянъ. Какъ у этихъ послѣднихъ, такъ и у нихъ были дворцы, возвышавшіеся въ видѣ террасъ. Мидяне и персы употребляли для своихъ построекъ кирпичъ и убирали стѣны цвѣтными изразцами. Эта орнаментація, встрѣчающаяся во всей Средней Азіи и въ древнемъ Египтѣ, возникла какъ подражаніе тѣмъ блестящимъ коврамъ, которые съ незапамятныхъ временъ составляли славу Востока. Что касается до царскаго дворца въ Экбатанѣ, столицѣ Мидіи, то извѣстно, что онъ состоялъ изъ семи этажей, въ видѣ террасъ, что стѣны его блистали различными цвѣтами, даже золотомъ и серебромъ. Это указываетъ на облицовку ихъ цвѣтнымъ и глазурованнымъ кирпичомъ, какъ въ Ниневіи. Колонны и балки потолковъ были изъ кедра или кипариса, обитаго золотыми или серебряными листами.

Сосѣдствомъ персовъ съ малоазійскими греками можно объяснить то обстоятельство, что у персовъ уже встрѣчаются новые элементы: зданія съ колоннами, употребленіе мрамора и нѣкоторыхъ греческихъ орнаментовъ. На мѣстѣ древней Пасаргады, недалеко отъ нынѣшняго Мургаба, находятся остатки памятника, который считается гробницей Кира (559 по 520 г. до Р. Х.). Нѣкогда окруженная мраморными колоннами и стоявшая въ паркѣ, хорошо содержимомъ, эта постройка возвышалась на семи ступеняхъ, въ видѣ террасъ, на подобіе храма съ фронтономъ, своею формою обличавшаго эллинское вліяніе. Памятникъ весь былъ построенъ изъ глыбъ бѣлаго мрамора и нѣкогда пышно снабженъ золотыми вещами, чашами, коврами.

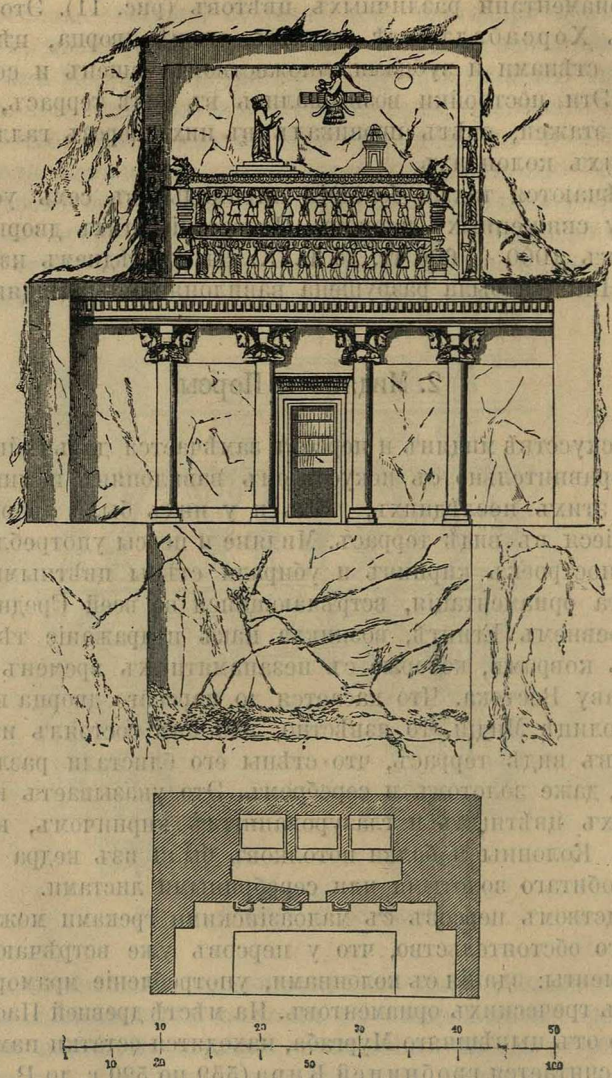


Рис. 12. Фасадъ гробницъ персидскихъ царей въ скалѣ.

При Даріи и Ксерксѣ, прославившихся своими безплодными войнами съ греками (504—467 гг. до Р. Х.), были построены дворцы Персеполя, развалины которыхъ можно видѣть въ равнинахъ Мердашта. Это—именно то самое величественное зда-

ніе, въ которое Александръ, во время оргіи, кинулъ зажженный факелъ. Большія двойныя мраморныя лѣстницы вели на платформу, теперь загроможденную развалинами, среди которыхъ еще до сего времени возвышаются сорокъ гигантскихъ мраморныхъ колонъ. Вблизи оттуда находятся древнія гробницы персидскихъ царей, высѣченныя въ скалѣ и украшенныя рѣзными фасадами (рис. 12). Въ нихъ представленъ образецъ персидской постройки съ колоннами, замѣчательными по своимъ капителямъ, составленнымъ изъ фигуръ быковъ или единороговъ.

3. Финикіяне и Іудеи.

Семитическія племена, съ незапамятныхъ временъ обитавшія на западномъ азіатскомъ берегу, финикіяне и іудеи, при всемъ своемъ значеніи для исторіи культуры, не достигли самостоятельнаго художественнаго развитія. Финикіяне искони были народъ торговый и мореходный, которому выпало на долю пріобщить къ древнѣйшей культурѣ Востока западные народы и прежде всего грековъ. Въ архитектурѣ знаменитыхъ финикійскихъ городовъ, Тира и Сидона, мы видимъ вліяніе странъ Евфрата. Это обнаруживаютъ, между прочимъ, желѣзныя и деревянныя колонны, кедровыя настилки на потолкахъ, обшивка стѣнъ золотыми листами. Отъ финикійскихъ сооруженій сохранилось лишь немногое: дамбы, сложенныя изъ плитняка, на островѣ Арвадѣ, на Кипрѣ развалины храма Венеры. Большее значеніе имѣютъ развалины Амриѳа (Marathus). Здѣсь попадается нѣсколько небольшихъ святилищъ (cella), сложеныхъ изъ немногихъ глыбъ или же монолитныхъ. Спереди камера прямоугольной формы имѣетъ дверь, увѣнчанную египетскимъ карнизомъ. Болѣе важное значеніе имѣютъ погребальные склепы, построенные отчасти въ скалахъ, отчасти на открытомъ пространствѣ. Склепы послѣдней категоріи стоятъ на цоколѣ, въ видѣ высокихъ цилиндровъ, зачастую въ нѣсколько уступовъ и въ большинствѣ случаевъ съ пирамидальной верхушкой, свидѣтельствующей объ египетскомъ вліяніи. Наиболѣе выдающійся изъ этихъ памятниковъ (рис. 13) имѣетъ при основаніи полуфигуры львовъ, надъ ними два уступа съ зубчатымъ и ступенчатымъ вѣнцомъ и зубчатымъ карнизомъ, по образцу ниневійскихъ памятниковъ. Куполообразная верхушка также обличаетъ вліяніе приевфратское. Такимъ образомъ финикійское искусство колеблется между вліяніями египетскимъ и вавилонскимъ.

То же самое наблюдается и въ древнемъ искусствѣ іудеевъ, которое даже для важнѣйшихъ сооруженій, какъ Соломоновъ храмъ, пользовалось услугами финикійскихъ художниковъ. Изъ Тира былъ мастеръ Хирамъ, сдѣлавшій двѣ бронзовыя колонны предъ притворомъ храма. Внутреннее убранство храма съ облицовкой изъ кедра и золота, на которой представлены цвѣты, пальмы и летящіе херувимы, напоминаетъ месопотамскій обычай. Раздѣленіе храма на притворъ, святилище и святая-святыхъ заимствованы отъ египтянъ.

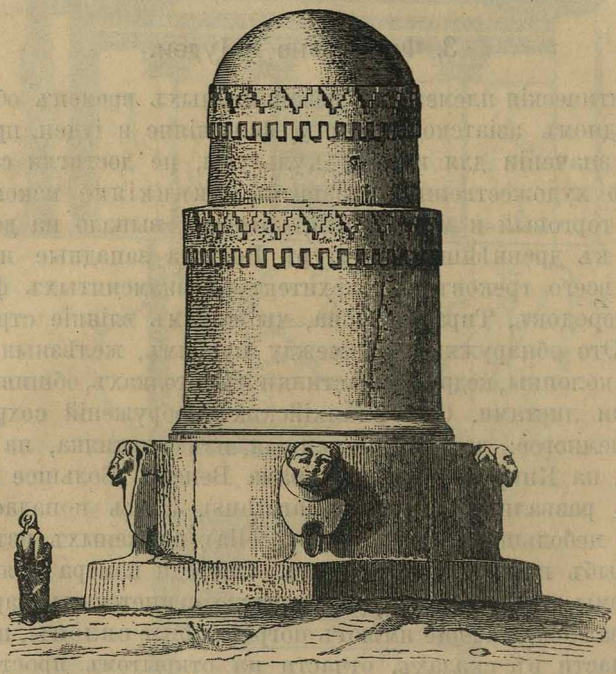


Рис. 13. Финикійская гробница въ Амриѳѣ.

Сохранилось вблизи Іерусалима нѣсколько гробницъ, состоящихъ большею частью изъ пещеръ въ скалахъ, подобныхъ тому склепу, въ которомъ погребенъ былъ Христосъ. Древнѣйшія изъ этихъ гробницъ представляютъ въ фасадѣ иногда египетскій карнизъ, въ другихъ видны формы греческой архитектуры. Таковы: гробница Іакова, гробницы царей и судій. Другія гробницы—монолитныя сооруженія подъ открытымъ небомъ, высѣченныя изъ скалы, и заканчиваются пирамидальной или кону-

сообразной верхушкой и обличаютъ смѣшеніе греческихъ и египетскихъ формъ. Такъ называемыя гробницы Авесалома и Захаріи принадлежатъ сравнительно позднѣйшему времени.

4. Малая Азія.

Многочисленныя племена этой страны проявили свою архитектурную дѣятельность главнымъ образомъ въ сооруженіи свое-

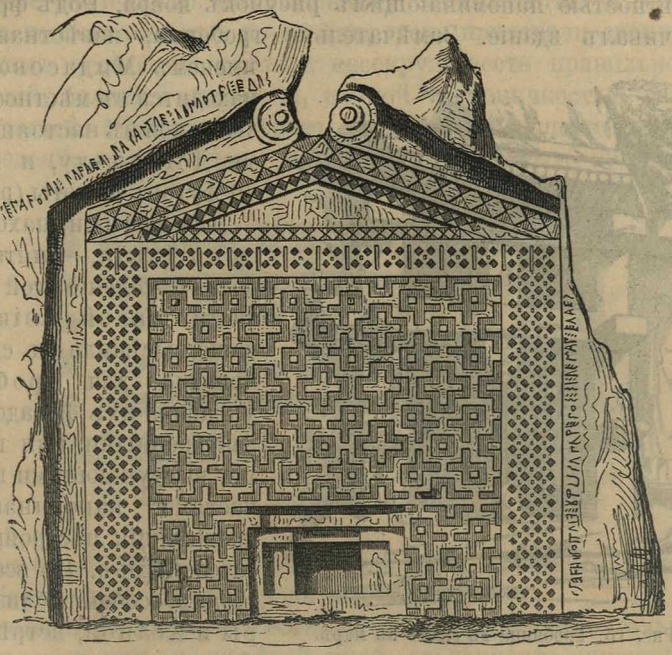


Рис. 14. Такъ называемая гробница Мидаса.

образныхъ гробницъ, которыя у различныхъ племенъ всегда отмѣчены печатью самобытности. Древнѣйшія изъ нихъ встрѣчаются въ Лидіи; онѣ сохраняютъ первоначальную форму кургановъ (tumulus) и нерѣдко достигаютъ колоссальныхъ размѣровъ. Самый обширный изъ такихъ кургановъ, носящій названіе гробницы Тантала, имѣетъ въ діаметрѣ около двухъ сотъ футовъ и находится близъ Смирнскаго залива. Подобные мавзолеи встрѣчаются также на мѣстѣ древняго города Сардъ. Нѣкоторые изъ нихъ считаются могилами древнихъ туземныхъ царей.

Гробницы Фригіи — иного рода. Подобно всѣмъ древнимъ народамъ, фригійцы на мѣстѣ упокоенія своихъ правителей возводили или курганы, или небольшія насыпи, или же, если позволяли то условія мѣстности, дѣлали могилы въ природныхъ скалахъ. У фригійцевъ было также въ обычаѣ помѣщать передъ погребальнымъ склепомъ, высѣченнымъ въ скалѣ, рельефный фасадъ, въ работѣ котораго видна извѣстная степень искусства. Эти фасады покрывались линейнымъ орнаментомъ, своею разноцвѣтностью напоминающимъ рисунокъ ковра. Родъ фронтона увѣнчивалъ зданіе. Замѣчательна гробница, извѣстная подъ именемъ Мидасовой; она находится въ мѣстности, называемой въ настоящее время Доганъ-лу, и имѣетъ 40 футовъ высоты (рис. 14).

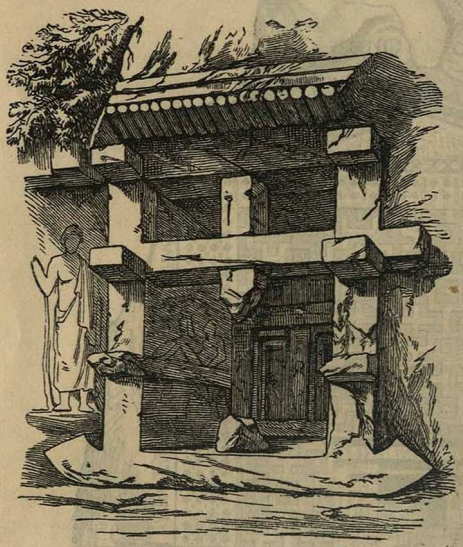


Рис. 15. Гробница въ скалѣ въ Мурѣ.

Памятники, находящіеся въ Ликіи,—опять иного рода. Населеніе этой горной части Малой Азіи всего чаще высѣкало въ скалахъ пещеры для гробницъ, украшая ихъ фасадомъ, съ зазубренными или гладкими, выступающими наружу частями, напоминающими древнѣйшія постройки обитателей горъ. По всей этой странѣ, особенно близъ Муры и Ксанѳа, встрѣчается большое число подобныхъ гробницъ (рис. 15). Бываютъ также могильные памятники такого рода, высѣченные въ скалѣ, которые можно отнести къ разряду монолитныхъ. По виду они похожи на саркофаги, но явно подражаютъ деревяннымъ постройкамъ. Наконецъ существуютъ пещеры, высѣченныя въ скалѣ, съ портиками на колоннахъ, внѣшностью своей обличающія вліяніе малоазійскихъ грековъ.

IV. Греческая архитектура.

Художественныя формы архитектуры развились у грековъ въ сооруженіи храмовъ. Храмъ возвышается на фундаментѣ въ нѣсколько ступеней, внутри священнаго пространства, обнесеннаго стѣнами; онъ расчлененъ въ строгой пропорціи, какъ произведеніе пластики. Восточные народы старались выразить свое смутное стремленіе къ возвышенному массивностью и чрезвычайною колоссальностью постройки; греки придавали своимъ памятникамъ величественность и несокрушимость правильностью пропорцій, большой простотой, полной гармоничностью различныхъ частей. Мраморный храмъ ихъ есть совершеннѣйшее изъ произведеній съ колоннами и архитравомъ. Здѣсь видна вну-

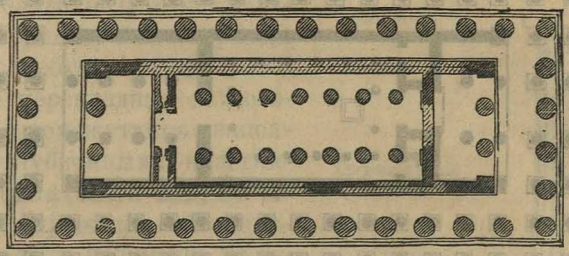


Рис. 16. Планъ храма Посейдона въ Пестумѣ (периптеръ).

тренняя связь духа и природы, присущая всѣмъ творческимъ созданіямъ этого высокодаровитаго народа.

Основная форма храма есть продолговатый прямоугольникъ; вокругъ него или, по крайней мѣрѣ, съ наименѣе широкой стороны, служащей входомъ, имѣется портикъ съ колоннами, надъ которымъ находится большею частью мраморный трехугольный фронтонъ надъ прекрасно расчлененнымъ, богато украшеннымъ карнизомъ. Если портикъ состоитъ изъ одного ряда колоннъ и окружаетъ храмъ со всѣхъ сторонъ, то храмъ называется периптеромъ, или круглокрылымъ (рис. 16). Если колонны идутъ въ два ряда, то храмъ называется диптеромъ, или двоякокруглокрылымъ (рис. 17). Если колоннада находится только на передней сторонѣ, то храмъ называется простилемъ (храмомъ съ портикомъ); при наличности же колоннъ и съ задней стороны— амфипростилемъ (храмомъ съ двумя портиками). Если оба

портика, передній и задній, замыкаются стѣнами продольныхъ сторонъ, то получается храмъ въ антахъ (templum in antis), такъ какъ края этихъ стѣнъ, обдѣланныя въ видѣ пилястръ, называются антами. Это — излюбленная форма дорическаго стиля, іоническій же предпочитаетъ форму простиля или амфипростиля. На рис. 16, внутри периптеральной колоннады помѣщается святилище (cella), какъ «храмъ на антахъ». Иногда храмъ окруженъ рядомъ только полуколоннъ, какъ напр. храмъ Юпитера въ Агригентѣ. Это называется псевдопериптеромъ, или ложно-круглокрылымъ. Псевдодиптеромъ, или ложно-двоякокруглымъ, называется храмъ тогда, когда второй рядъ колоннъ

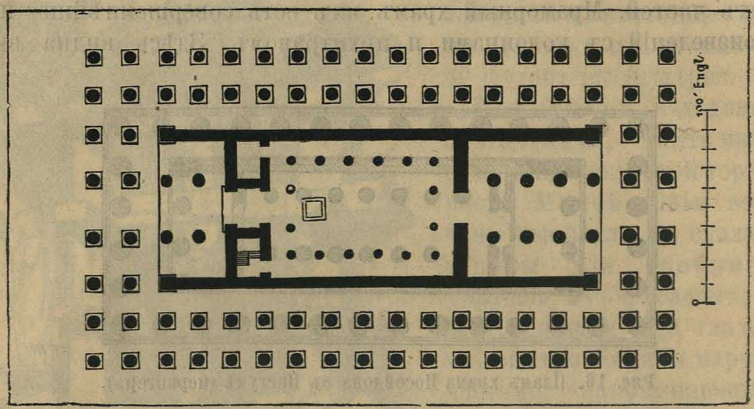


Рис. 17. Планъ храма Артемиды въ Эфесѣ (диптеръ).

стоитъ въ промежуткѣ между стѣнами и первымъ рядомъ колоннъ.

Внутри храмъ имѣетъ такое расположеніе: за входомъ въ портикъ (pronaos, т. е. притворъ) находились cella, или святилище, и позади его «постикъ» (posticum); къ нимъ иногда прибавлялся въ задней части зданія отдѣленный залъ описѳодома. Въ храмахъ, занимавшихъ болѣе обширную поверхность, помѣщались внутри два ряда колоннъ (ср. рис. 16); центральная часть оставлялась отчасти безъ крыши, для просвѣта. Такія храмы назывались гипеѳральными (hypaethralia), т. е. храмами съ люкомъ для свѣта. Въ колоннѣ слѣдуетъ различать: базисъ (основаніе), фустъ (стержень), покрытый каннелюрами или ложками (углубленіями въ видѣ жолобковъ), капитель (верх-

нюю часть колонны). На капители, отъ оси одной колонны до оси другой, клались огромныя балки архитрава (эпистиля), а на нихъ держался фризъ съ своею скульптурною отдѣлкою. Надъ фризомъ выступала наружу, производя широкую тѣнь, полоса карниза (гейсонъ). Внутри зданія клались балки потолка, промежутки которыхъ задѣлывались тонкими плитами. Съ менѣе широкихъ сторонъ устанавливались фронтоны съ ихъ группами статуй. Кровля большею частью дѣлалась изъ мрамора и въ своей пропорціональности, со своими черепицами и скульптурами, украшавшими углы и верхнюю часть фронтона (акротеріи), представляла собой элементъ, свойственный только греческой архитектурѣ. Наконецъ потолки портиковъ выкладывались мраморными балками, надъ которыми находились легкія поперечныя перекладины и которыя въ промежуткахъ заполнялись углубленными пластинками (калиматіями или, по латинскому выраженію, кассетами). На поляхъ калиматій, на голубомъ фонѣ, изображались золотыя звѣзды, что̀ долженствовало напоминать небесный сводъ, а въ коринфскомъ стилѣ и особенно у римлянъ помѣщались лѣпные цвѣты въ видѣ розетокъ.

Рис. 18. Дорійскій ордеръ. Съ храма Ѳезея въ Аѳинахъ.

Въ древней греческой архитектурѣ мы встрѣчаемъ два стиля, вполнѣ соотвѣтствующіе характеру двухъ главныхъ племенъ, обитавшихъ на эллинской почвѣ: стили дорическій и іоническій. Первый замѣчателенъ строгою соразмѣрностью своихъ формъ, ихъ простотою и полнымъ соотвѣтствіемъ законамъ механики (рис. 18). Дорійцы первоначально не дѣлали базиса подъ стержнемъ своихъ колоннъ. Общимъ базисомъ для всей колоннады служила верхняя площадь фундамента самаго зданія. Стержень представлялъ собой нѣкоторое расширеніе внизу, незамѣтно

утончался кверху; иногда на немъ были каннелюры, въ числѣ 20, а иногда 16 на каждой колоннѣ, приходившіяся весьма близко одна съ другой и отдѣлявшіяся другъ отъ друга ребрами. Нѣсколько кольцеобразныхъ поясковъ, срѣзанныхъ книзу, связывали капитель со стержнемъ; нижняя часть капители, такъ называемый эхинъ (подушка), рѣзкой профилью выдавалась кверху. Надъ архитравомъ возвышались, для поддержки крыши, короткіе, срѣзанные подъ прямымъ угломъ выступы, имѣвшіе на поверхности два вполнѣ и на углахъ два на половину углубленныхъ жолобка и называющіеся триглифами.

Квадратное пространство, отдѣляющее триглифы, называется метопомъ. Вначалѣ это пространство было пустое и, быть можетъ, служило окномъ; впослѣдствіи оно закрывалось плитою, обыкновенно украшенною скульптурной работой, сюжетами историческими или фигурами. Метопы и триглифы образуютъ фризъ. Надъ фризомъ возвышается карнизъ или гейсонъ, на нижней поверхности котораго (называемой слезникомъ), соотвѣтственно метопамъ и триглифамъ, насажены небольшія плитки (mutuli), оживленныя такъ называемыми каплями. Отъ угловъ карниза идетъ наклонно вверхъ второй подобный же карнизъ, обрамляющій фронтонъ или тимпанъ. Надъ карнизомъ кровли выдается кровельный жолобъ (сима), украшенный львиными головами. Фронтонъ задѣланъ каменными плитами и своими барельефами, представляющими группы фигуръ, составляетъ орнаментъ, гармоничный съ другими украшеніями. Орнаментація храма усиливалась еще раскраскою.

Стиль іоническій имѣетъ весьма характеристическія отличія (рис. 19). Удаляясь отъ простоты дорійскаго стиля, онъ принимаетъ самыя граціозныя и своеобразныя формы. Уже одинъ видъ колонны этого стиля иной въ сравненіи съ колонною дорійскаго ордера.

Квадратная плита (плинтъ) служитъ основаніемъ колонны, на которомъ покоятся прочія части базиса, а именно два круговыхъ жолоба и на нихъ круговой же валъ, иногда каннелированный. Стержень значительно выше, чѣмъ въ дорической колоннѣ, и имѣетъ большее число каннелюръ (24), которыя отдѣляются одна отъ другой узкимъ пространствомъ; онѣ болѣе глубоки и заканчиваются сверху и снизу закругленіями.

Существенное различіе между обоими стилями видно въ формѣ капители. Хотя, какъ въ дорическомъ стилѣ, іоническая капитель имѣетъ эхинъ, однако, вмѣсто совершенно простой абаки,

на немъ лежитъ двойная подушка, сильно выступающая съ обѣихъ сторонъ и кончающаяся завитками (волютами). Эхинъ украшаютъ сильно выдающіяся наружу яйцевидныя выпуклости (овы), соединяющіяся со стержнемъ колонны посредствомъ орнамента въ видѣ жемчужнаго шнура. Верхняя часть капители состоитъ изъ квадратной абаки, тонкой и украшенной листвою.

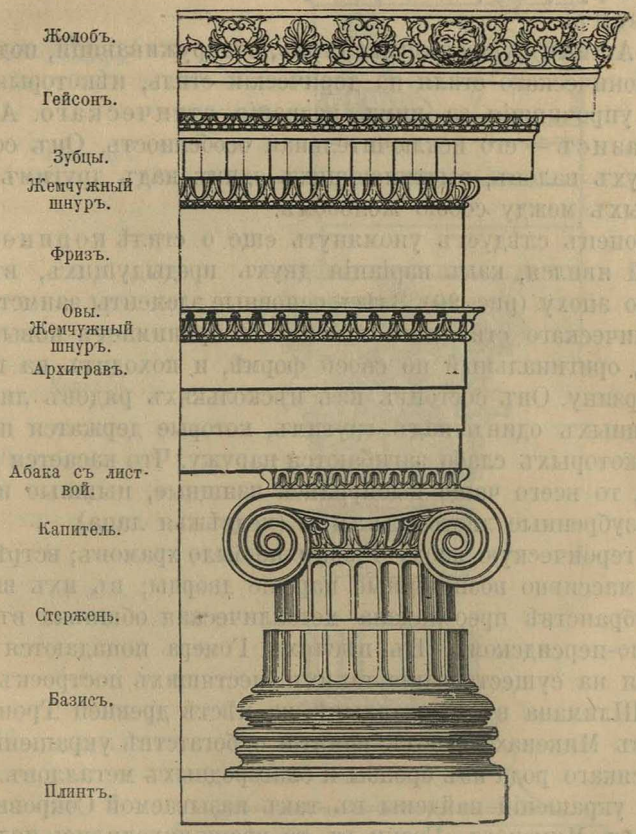


Рис. 19. Іонійскій ордеръ. Съ храма Аѳины въ Пріенѣ.

Такое же богатое и разнообразное развитіе формъ замѣчается и во всѣхъ остальныхъ частяхъ іоническаго стиля. Такъ, архитравъ состоитъ изъ трехъ нѣсколько выступающихъ одна надъ другой узкихъ полосъ. Особенно фризъ украшался иногда прекраснѣйшими орнаментами. Строгій и однообразный триглифъ

съ метопами замѣнялся каменнымъ фризомъ (зоофоромъ), украшеннымъ рельефами. Архитравъ отдѣляется отъ фриза валообразной полоской, украшенной овами и какъ бы поддерживаемой шнуромъ жемчужинъ. Отличительной формой карниза служатъ четырехугольныя выступающія впередъ расчлененія, такъ называемые зубцы (denticuli). Наконецъ кровельный жолобъ выдается наружу полуваломъ, который обыкновенно и называютъ карнизомъ.

Въ Аттикѣ существовалъ стиль, обнаруживавшій, подъ вліяніемъ іоническаго стиля на дорическій стиль, нѣкоторыя измѣненія, упрочившія за нимъ названіе аттическаго. Аттическій базисъ — его исключительная особенность. Онъ состоитъ изъ двухъ валовъ, выступающихъ одинъ надъ другимъ и раздѣленныхъ между собою жолобомъ.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть еще о стилѣ коринѳскомъ, который явился, какъ варіація двухъ предыдущихъ, въ позднѣйшую эпоху (рис. 20). Здѣсь основные элементы заимствованы отъ іоническаго стиля, но капитель принимаетъ новый отпечатокъ, оригинальный по своей формѣ, и походитъ на граціозную корзину. Онъ состоитъ изъ нѣсколькихъ рядовъ листьевъ, положенныхъ одинъ надъ другимъ, которые держатся прямо и концы которыхъ слабо загибаются наружу. Что касается до рода листвы, то всего чаще выбирались изящные, пышные и граціозно зазубренные листья аканѳа (медвѣжья лапа).

Въ героическую эпоху Греціи не было храмовъ; встрѣчались только массивно возведенные царскіе дворцы; въ ихъ внутреннемъ убранствѣ преобладала металлическая обшивка въ стилѣ вавилоно-персидскомъ. Въ пѣсняхъ Гомера попадаются ясныя указанія на существованіе такихъ блестящихъ построекъ, а раскопки Шлимана въ Гыссарлыкѣ, на мѣстѣ древней Трои, а еще болѣе въ Микенахъ даютъ понятіе о богатствѣ украшеній и утвари всякаго рода изъ бронзы и благородныхъ металловъ. Слѣды такихъ украшеній найдены въ такъ называемой Сокровищницѣ Атрея, въ Микенахъ. Греки въ то время находились подъ вліяніемъ исключительно восточнаго искусства. Въ Аргосѣ, Тиринѳѣ, Микенахъ и другихъ мѣстностяхъ видны еще значительные остатки такихъ укрѣпленныхъ зданій, возведенныхъ отчасти изъ огромныхъ полигонныхъ глыбъ, на подобіе циклопическихъ построекъ. Колоссальностью отличаются Львиныя ворота въ Микенахъ, особенно замѣчательныя своимъ древнѣйшимъ рельефомъ.

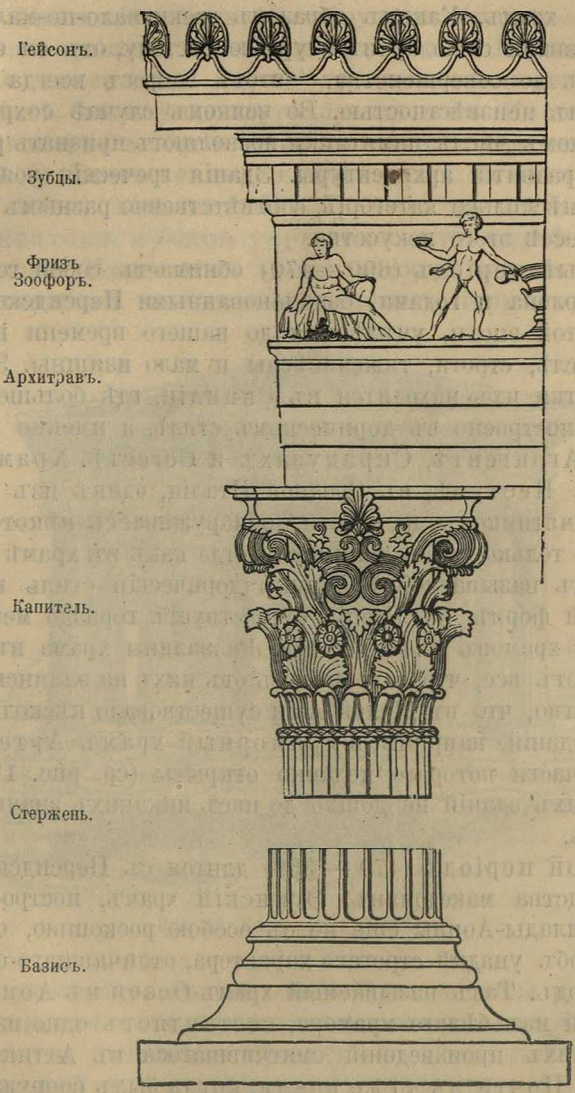


Рис. 20. Коринѳскій ордеръ. Съ памятника Лизикрата въ Аѳинахъ.

Лишь послѣ переселенія дорійцевъ (около 1000 г. до Р. Х.) греческая жизнь начинаетъ принимать иной характеръ, и въ ней возникаетъ затѣмъ самостоятельное греческое искусство. Тогда, вмѣсто дворца восточныхъ повелителей, является благородный

греческій храмъ. Какимъ образомъ греки мало-по-малу и незамѣтно развили свою архитектурную систему, отъ ея скромныхъ начатковъ до совершенства, — этотъ вопросъ всегда останется покрытымъ неизвѣстностью. Во всякомъ случаѣ сохранившіеся въ большомъ числѣ памятники позволяютъ признать различныя ступени развитія архитектуры. Зданія греческія можно раздѣлить на нѣсколько категорій, соотвѣтственно разнымъ періодамъ въ прогрессѣ этого искусства.

Первый періодъ (600—470) обнимаетъ собой годы между эпохой Солона и годами, ознаменованными Персидской войной. Зданія этой эпохи, уцѣлѣвшія до нашего времени въ небольшомъ числѣ, строги, тяжеловѣсны и мало изящны. Значительные остатки ихъ находятся въ Сициліи, гдѣ больше двадцати храмовъ построено въ дорическомъ стилѣ, а именно въ Селинунтѣ, Агригентѣ, Сиракузахъ и Сегестѣ. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ, въ Средней Италіи, одинъ изъ красивѣйшихъ памятниковъ древности, обнаруживаетъ нѣкоторую аналогію съ только-что названными, тогда какъ въ храмѣ Диметры и въ такъ называемой Базиликѣ дорическій стиль виденъ не въ чистой формѣ. Въ Греціи существуетъ гораздо менѣе остатковъ отъ храмовъ этого періода. Развалины храма въ Коринѳѣ составляютъ все, что сохранилось отъ нихъ на эллинской почвѣ.

Извѣстно, что въ Малой Азіи существовало нѣсколько знаменитыхъ зданій, напримѣръ мраморный храмъ Артемиды въ Эфесѣ, части котораго недавно открыты (ср. рис. 17); но отъ всѣхъ этихъ зданій не дошло до насъ никакихъ значительныхъ остатковъ.

Второй періодъ (470 — 338) длится съ Персидской войны до господства македонянъ. Эгинскій храмъ, построенный въ честь Паллады-Аѳины еще не съ особою роскошью, свидѣтельствуетъ объ упадкѣ строгаго характера, отличавшаго собою первый періодъ. Такъ называемый храмъ Ѳезея въ Аѳинахъ, построенный изъ бѣлаго мрамора, составляетъ одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній смягчившагося въ Аттикѣ доризма (рис. 21). Почти въ то же время, когда былъ сооруженъ этотъ красивый монументъ, искусство произвело еще два памятника, своею пропорціональностью обличающіе въ ихъ исполненіи аттическое пониманіе іоническаго стиля. Одинъ изъ нихъ— храмъ въ Илиссѣ, въ настоящее время разрушенный, другой— храмъ Нике-Аптеросъ (т. е. неокрыленной богини побѣды), воздвигнутый при входѣ въ аѳинскій Акрополь.

Самые блестящіе памятники сооружены были въ то время, когда бразды правленія находились въ рукахъ Перикла. Послѣ разрушенія святилищъ Акрополя, уничтоженныхъ персами, на ихъ мѣстѣ былъ воздвигнутъ прежде всего Парѳенонъ, и его возстановленіе въ болѣе пышномъ видѣ потребовало шести лѣтъ (438 г.). Этотъ великолѣпный храмъ богини покровительницы Аѳинъ былъ построенъ архитекторами Иктиномъ и Калликратомъ и богато украшенъ скульптурой Фидія и его учениковъ. Планъ этого зданія, который виденъ въ двухъ его разрушенныхъ частяхъ, былъ планъ периптера значи-

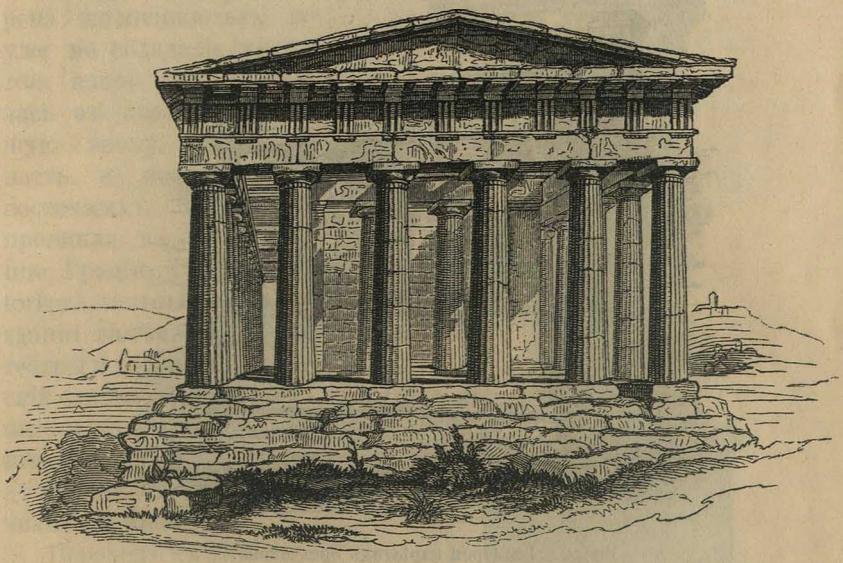


Рис. 21. Видъ храма Ѳезея.

тельныхъ размѣровъ, въ сто одинъ футъ ширины при двухъ стахъ двадцати семи длины; на узкихъ сторонахъ храмъ имѣлъ 8 колоннъ, на длинныхъ сторонахъ—по 17-ти; къ нему, съ передней и задней сторонъ, примыкало по портику о 6 колоннахъ. Cella была раздѣлена двумя рядами колоннъ; кромѣ того, при храмѣ былъ крытый описѳодоръ, служившій сокровищницей.

Не менѣе знаменита величественная крытая колоннада, называвшаяся Пропилеями и построенная также при Периклѣ архитекторомъ Мнезикломъ, при западномъ входѣ на Акрополь. Исполненныя въ благородныхъ и граціозныхъ пропорці-

яхъ, Пропилеи представляли собою гармоничное соединеніе стилей дорическаго и іоническаго: первый былъ примѣненъ въ фасадѣ, второй — во внутренней колоннадѣ.

Но самый полный блескъ, самое роскошное изящество іоническо-аттическаго стиля выказалось въ третьемъ памятникѣ Акрополя — въ храмѣ, посвященномъ спеціально культу Аѳины, въ такъ называемомъ Эрехѳейонѣ. Онъ заключалъ въ себѣ различныя святилища, расположенныя въ помѣщеніяхъ, сообщавшихся между собою; кромѣ статуи самой богини и гробницъ древнихъ героевъ страны, тутъ находились предметы, особенно чтимые на-

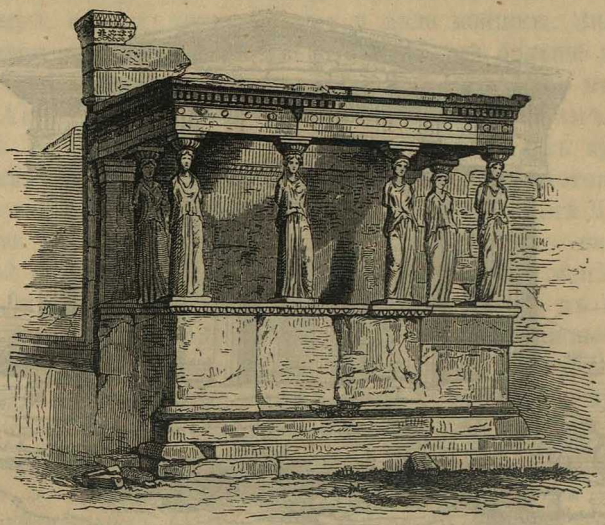


Рис. 22. Галлерея каріатидъ Эрехѳейона.

родомъ. Этотъ храмъ былъ разрушенъ персами и снова отстроенъ лишь по смерти Перикла. Несмотря на сильныя поврежденія, это благородное зданіе еще и теперь достаточно сохранилось снаружи. Въ южной его части находится небольшая пристройка, гдѣ шесть красивыхъ статуй, представляющія молодыхъ дѣвушекъ, поддерживаютъ балки антаблемента, замѣняя колонны. Такія подпорки называются каріатидами (рис. 22).

Въ другихъ значительныхъ мѣстностяхъ находились зданія, построенныя въ томъ же родѣ, напримѣръ храмъ Диметры въ Элевзисѣ, храмъ Зевса въ Олимпіи, храмъ Аполлона въ Бассахъ (Фигалейѣ) въ Аркадіи. Олимпійскій храмъ Зевса,

изслѣдованный въ недавнихъ раскопкахъ, былъ богато украшенъ скульптурными произведеніями Фидія и его учениковъ, имѣлъ 225 фут. длины и 93 фут. ширины. Колонны внутри храма были въ 68 футовъ вышины.

Третья эпоха, длившаяся до утраты Греціею независимости, показываетъ, что архитектура была еще повсюду одарена жизненностью, но уже не обладала чистотою, какой она отличалась въ предшествовавшую эпоху. Чувственность и изнѣженность восточныхъ народовъ проникла въ цивилизацію Греціи, а съ этимъ вмѣстѣ частныя пышныя зданія замѣнили храмы, театры и дворцы. Коринѳскій стиль, со всѣми своими граціозными украшеніями, водворился повсюду въ этотъ періодъ, какъ знаменіе вѣка.

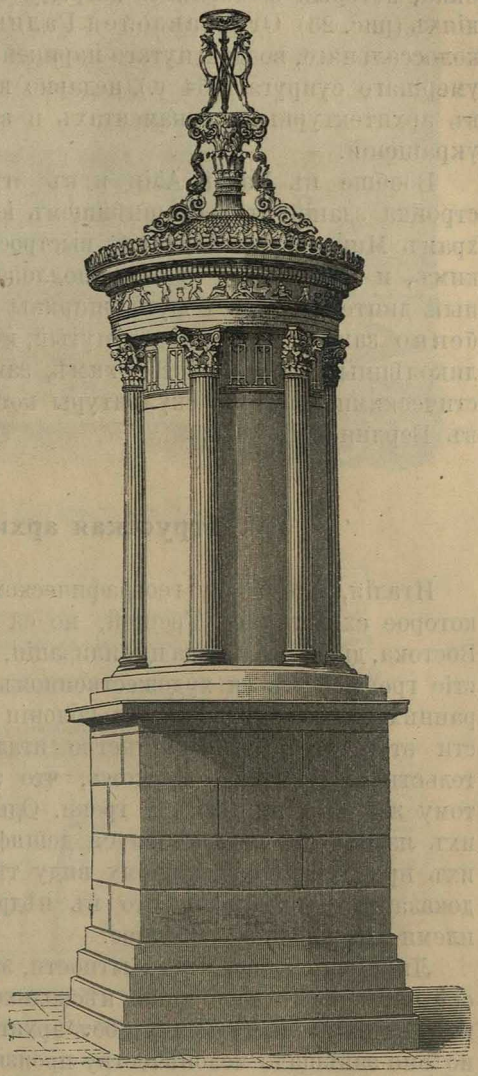


Рис. 23. Памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ.

Переходъ къ этому періоду отмѣченъ построеніемъ храма крылатой (Alea) Аѳины въ Тегеѣ скульпторомъ Скопасомъ (350 г.). Въ Аѳинахъ находятся зданія небольшихъ размѣровъ, и въ нихъ красоты поздняго стиля выражаются во всемъ своемъ блескѣ, какъ напр. въ памятникѣ Лизикрата, воздвигнутомъ въ воспоминаніе музыкальной (хорагической) побѣды, одержанной этимъ

лицомъ въ 134 г. до Р. Х. Это — небольшое круглое сооруженіе, имѣвшее своимъ назначеніемъ служить подножіемъ для треножника, который составлялъ награду на музыкальныхъ состязаніяхъ (рис. 23). Отъ Мавзолея Галикарнасскаго — монумента колоссальнаго, воздвигнутаго царицей Артемизіей въ память ея умершаго супруга (354 г.), недавно найдены остатки, состоящіе въ архитектурныхъ орнаментахъ и въ кускахъ скульптурныхъ украшеній.

Вообще въ Малой Азіи и въ эту пору производилась постройка зданій въ роскошнѣйшемъ іоническомъ стилѣ. Таковы: храмъ Минервы въ Пріенѣ, выстроенный Александромъ Великимъ, и знаменитый храмъ Аполлона въ Милетѣ — колоссальный диптеръ въ 164 фута ширины при 305 длины. Но особенно замѣчателенъ воздвигнутый, вѣроятно, при Эвменѣ II, великолѣпный алтарь въ Пергамѣ, замѣчательный богатыми пластическими фризами, скульптуры которыхъ недавно перевезены въ Берлинскій музей.

V. Этрусская архитектура.

Италія, по своему географическому положенію, имѣетъ нѣкоторое сходство съ Греціей, но ея большая отдаленность отъ Востока, древняго гнѣзда цивилизаціи, сдѣлала необходимымъ участіе грековъ въ ея художественномъ развитіи. Такъ, съ очень раннихъ временъ, эллинскія колоніи возникаютъ въ южной части этой страны. Большинство итальянскихъ областей свидѣтельствуетъ своимъ языкомъ, что этруски принадлежали къ тому же племени, какъ и греки. Однако древніе этруски, по ихъ языку, не поддающемуся дешифровкѣ, и по различію въ ихъ нравахъ, по наружному виду тѣла и физіономіи, служатъ доказательствомъ того, что въ нѣдрахъ Италіи существовало племя совершенно особенное.

Лишившись своей самобытности, это племя исчезло безслѣдно, оставивъ послѣ себя лишь нѣсколько погребальныхъ памятниковъ, свидѣтельствующихъ объ архитектурной его дѣятельности; но оно завѣщало человѣчеству произведенія, въ которыхъ видно весьма значительное художественное развитіе, каковы напримѣръ глиняныя вазы, издѣлія изъ бронзы, каменные саркофаги. Были ли у этрусковъ храмы,—этого мы не знали бы, если бы о нихъ не сохранилось письменныхъ свидѣтельствъ. Храмы у этого народа

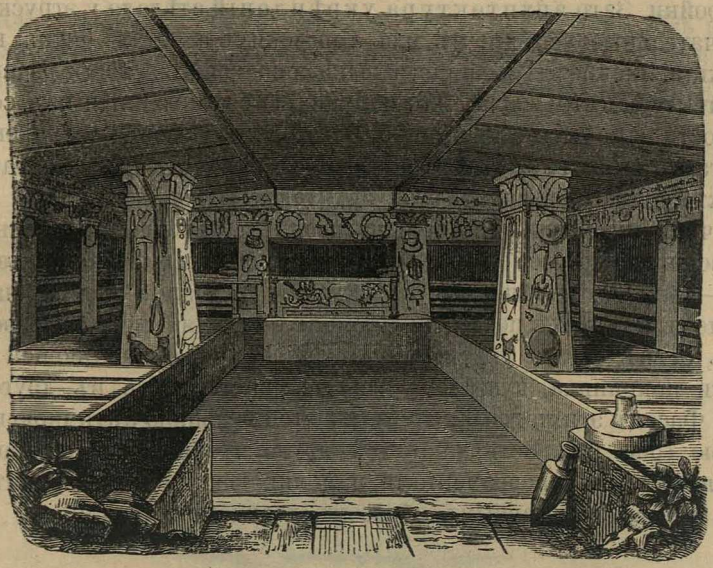


Рис. 24. Гробница близъ Черветри.

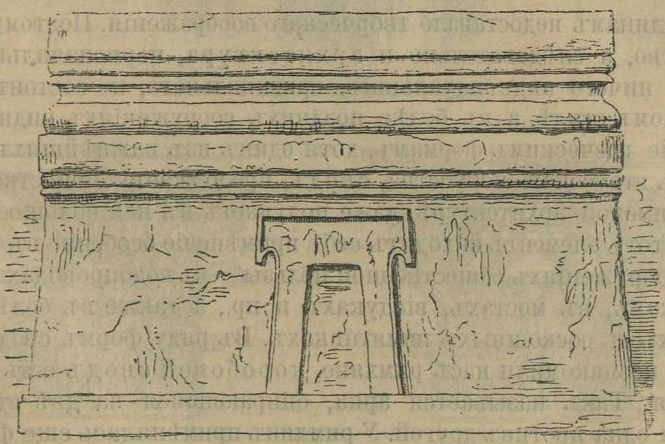


Рис. 25. Фасадъ гробницы въ Кастеллачо.

были, конечно, простыя зданія, нѣсколько похожія на древнѣйшіе дорическіе храмы: небольшія святилища съ колоннами въ фасадѣ, которыя иногда размѣщались и по обѣимъ длиннымъ сторонамъ. Потолокъ и крыша обнаруживали формы тяжеловѣсной деревянной

постройки. Зато архитектура укрѣпленій сдѣлала у этрусковъ замѣчательные успѣхи; въ ихъ городскихъ воротахъ видна конструкція, именно здѣсь впервые выказавшаяся въ исторіи развитія архитектуры: это—арка, или полукругъ, составленный изъ совокупности клиновидныхъ камней. Въ этомъ родѣ построены древнія ворота въ Вольтеррѣ. Въ Римѣ Cloaca Maxima служитъ также характернымъ образцомъ этой архитектуры со сводами.

Очень интересны обширныя гробницы, находимыя главнымъ образомъ въ Кронето, Вольчи, Кьюзи, Норкіи и Кастеллачо. Это—пещеры, высѣченныя въ скалѣ и состоящія изъ комнатъ, потолокъ которыхъ поддерживается пилястрами (рис. 24). Поверхность стѣнъ богато украшена живописью, представляющей доблести покойника, культъ мертвыхъ, участь душъ въ другомъ мірѣ. Фасадъ этихъ гробницъ отличается большою античною простотою (рис. 25). Встрѣчаются и другія гробницы эпохи болѣе поздней, покрытыя орнаментами, напоминающими формы архитектуры греческой, главнымъ образомъ дорическаго стиля.

VI. Римская архитектура.

Римлянамъ недоставало творческаго воображенія. Поэтому ихъ искусство, а слѣдовательно и архитектура, первоначально не имѣетъ ничего индивидуальнаго, оригинальнаго, но состоитъ въ этрусскомъ стилѣ, а въ болѣе позднихъ сооруженіяхъ видно подражаніе греческимъ формамъ, хотя одинъ изъ важнѣйшихъ элементовъ этрусскаго искусства, сводъ, продолжаетъ существовать и въ римской архитектурѣ, даже получаетъ въ ней большое развитіе. Этотъ элементъ находитъ себѣ примѣненіе особенно въ большихъ сооруженіяхъ общественной пользы—въ водопроводахъ или аквадукахъ, въ мостахъ, віадукахъ и пр., а также въ болѣе обширныхъ и роскошныхъ памятникахъ. Въ ряду формъ свода, съ какими познакомили насъ римляне, коробовой сводъ есть простѣйшая. Такъ называется арка, опирающаяся на двѣ стѣны, стоящія одна противъ другой. У римлянъ примѣнялась еще форма крестоваго свода. Тутъ два коробовыхъ свода взаимно пересѣкаются подъ прямымъ угломъ надъ квадратнымъ пространствомъ. Третій родъ свода—куполъ, первоначально имѣвшій форму полусферы, возвышавшейся надъ круглымъ пространствомъ, вокругъ котораго находились полукруглыя ниши (абсиды), покрытыя полукуполами.

Этой совокупностью формъ свода не только достигалось разнообразіе въ расчлененіи зданій, но и оживлялся видъ стѣнъ, внутреннихъ и наружныхъ. Тѣмъ не менѣе вся эта система оста-

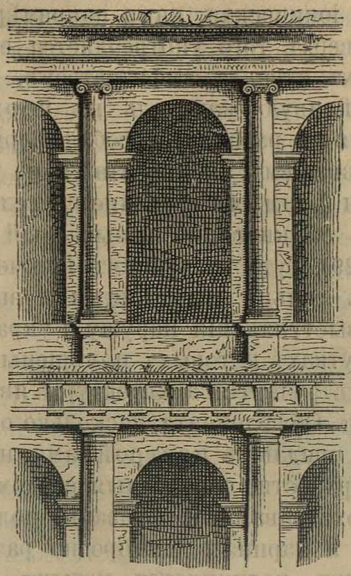


Рис. 26. Театръ Марцелла въ Римѣ.

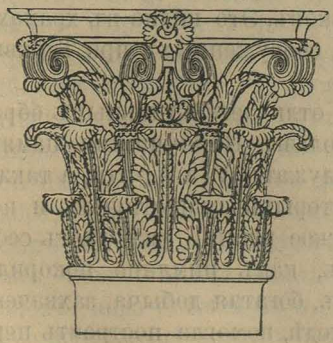


Рис. 27. Римско-коринѳская капитель.

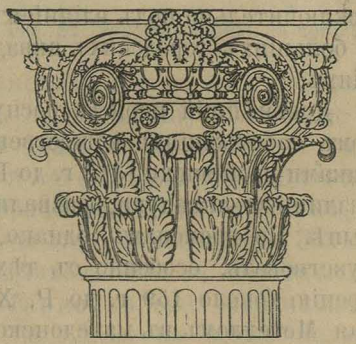


Рис. 28. Римская или композитъ-капитель.

лась бы безъ значенія, если бы римляне не прибавили новаго художественнаго элемента. Колонны грековъ нашли себѣ счастливое примѣненіе въ базиликахъ, при сооруженіи храмовъ, форумовъ,

на просторныхъ дворахъ и площадяхъ передъ монументами. Нѣрѣдко три греческихъ стиля встрѣчаются въ фасадѣ одного и того же зданія размѣщенными по разнымъ этажамъ. Такъ, на наружныхъ стѣнахъ театровъ и амфитеатровъ, надъ дорической колоннадой идетъ іоническая, какъ напримѣръ въ театрѣ Марцелла (рис. 26); сверхъ того употребляется еще коринѳскій ордеръ на наружныхъ стѣнахъ амфитеатровъ. Но римляне наиболѣе любили затѣйливую капитель въ коринѳскомъ стилѣ (рис. 27). У римлянъ развилась особая форма коринѳской капители, подъ названіемъ композита или римской капители (рис. 28). Съ этими формами соединяется великолѣпнѣйшій изъ всѣхъ карнизовъ, обыкновенно называемый коринѳскимъ или римскимъ (рис. 29). Тутъ къ зубцамъ іоническаго стиля присоединяются, подъ сильно выдающимся впередъ карнизомъ, консоли, рѣзко выступающія наружу и украшенныя листьями аканѳа, въ промежуткахъ которыхъ помѣщены розетки. Въ этотъ интересный періодъ развитія архитектуры является соединеніе колонны со сводомъ. Оба элемента, насколько они однородны, своимъ соединеніемъ придаютъ постройкамъ новую жизнь; большія массы и поверхности, образуемыя сводомъ, отъ формъ колоннъ съ ихъ архитравами и фризами, получаютъ красивыя пропорціи. Фризы и карнизы благородно размѣщены, причемъ разстановка колоннъ подчиняется новымъ ритмическимъ законамъ.

Въ отдаленнѣйшій періодъ римская архитектура находится исключительно подъ вліяніемъ этрусковъ. Это видно въ храмахъ и большихъ городскихъ аквадукахъ, сооруженныхъ при Тарквиніяхъ.

Древнѣйшій періодъ республики отличается главнымъ образомъ сооруженіями общественной пользы. Наилучшими памятниками этой эпохи (312 г. до Р. Х.) служатъ Via Appia, а также различные аквадуки, развалины которыхъ существуютъ и понынѣ. По временамъ, однако, греческое вліяніе уже даетъ себя чувствовать, особенно съ тѣхъ поръ, какъ римляне покорили Грецію (около 159 г. до Р. Х.). Такъ, богатая добыча, захваченная Метелломъ въ македонскомъ походѣ, помогла построить первые роскошные храмы, въ которыхъ примѣненъ греческій стиль, и базилики. Послѣднія были зданіями продолговатыми, четыреугольной формы, въ которыхъ среднее пространство было раздѣлено надвое рядами колоннъ. Тогда какъ это крытое пространство предназначалось для торговыхъ цѣлей, въ глубинѣ зданія,

оканчивавшагося въ видѣ полукруглой ниши, помѣщался высшій трибуналъ, гдѣ разбирались тяжбы.

Въ послѣдніе годы республики, когда происходила ожесточенная борьба за обладаніе высшей властью, величественность и пышность орнаментаціи зданій вытѣснили республиканскую простоту. Театръ, построенный Скавромъ въ 58 г., на 80 тысячъ зрителей, былъ деревянный, хотя и украшенный драгоцѣнными матеріями, золотомъ, серебромъ и слоновой костью, поддерживался красивыми колоннами изъ дорогого мрамора и содержалъ въ себѣ множество статуй изъ бронзы. Три года спустя Помпей уже могъ выстроить первый каменный театръ въ Римѣ, вмѣщавшій въ себѣ до сорока тысячъ зрителей. Цезарь расширилъ и украсилъ циркъ (Circus Maximus), построенный Тарквиніемъ Древнимъ и представляющій до сихъ поръ величественныя развалины.

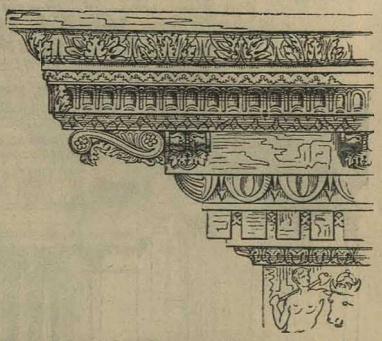


Рис. 29. Римскій карнизъ на аркѣ Тита.

Но этими зданіями и многими другими только отмѣченъ переходъ къ блестящей эпохѣ Августа, служащей періодомъ полнаго блеска Римской имперіи. Самый величественный монументъ этого времени есть Пантеонъ, построенный Агриппой (рис. 30). Это зданіе, до сихъ поръ существующее, имѣетъ круглый видъ — форму, излюбленную въ древне-италійскомъ искусствѣ. Внутри оно имѣетъ 132 фута въ діаметрѣ и столько же въ вышину. Нѣсколько измѣненій, сдѣланныхъ въ позднѣйшую эпоху, не соотвѣтствуютъ стилю; но все-таки драгоцѣнныя колонны храма съ ихъ капителями изъ желтаго и съ базисами изъ бѣлаго мрамора, равно какъ и богатая мраморная облицовка его стѣнъ, достаточно свидѣтельствуютъ о быломъ его великолѣпіи. Затѣмъ, изъ числа замѣчательныхъ памятниковъ этой и послѣдующей эпохъ, надо упомянуть о театрѣ Марцелла, еще сохранившіеся значительные остатки котораго находятся на землѣ палаццо Орсини. Внѣшнія стѣны нижней части постройки — вотъ все, что сохранилось для насъ отъ величественнаго Мавзолея Августа. Послѣ этого императора, имѣвшаго право хвалиться тѣмъ, что онъ замѣнилъ въ Римѣ кирпичныя сооруженія мраморными, вкусъ къ постройкамъ замираетъ на нѣкоторое время.

Съ династіей Флавіевъ (69 г. по Р. Х.) начинается новый періодъ славы для римской архитектуры. На первомъ планѣ слѣдуетъ поставить Колизей, обширный амфитеатръ, предназначенный для гладіаторскихъ игръ и звѣриной травли, начатый Веспасіаномъ и оконченный Титомъ. Эта колоссальная постройка, имѣющая въ ширину болѣе 500 футовъ, въ длину 600 и въ вышину 150, съ тремя ярусами полуколоннъ и рядомъ пилястръ, сохранилась до нашихъ дней, по крайней мѣрѣ, въ своихъ главныхъ частяхъ. Только толстая облицовка изъ травертинскаго камня, окружавшая его, большею частью разрушена. Тріумфальныя ворота Тита, имѣющія одну арку, относятся къ

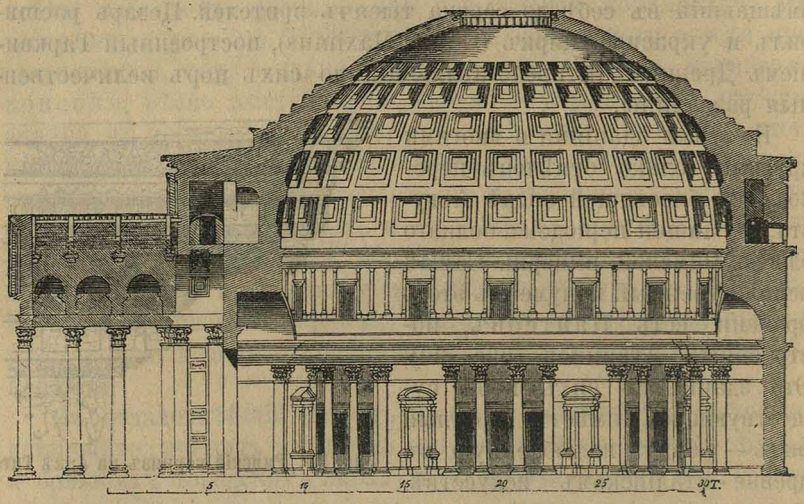


Рис. 30. Разрѣзъ Пантеона.

70 г. по Р. Х. Въ нихъ впервые употреблены композитъ-капители. То же слѣдуетъ сказать и о Тріумфальныхъ воротахъ Константина, построенныхъ изъ прежнихъ Траяновыхъ (рис. 31). Мавзолей Адріана, имѣющій до 226 футовъ въ діаметрѣ, былъ обильно декорированъ паросскимъ мраморомъ и вверху увѣнчанъ кедровою шишкою. Существенная часть его сохранилась до нашего времени и называется Зàмкомъ Ангела.

Въ послѣдній періодъ античнаго міра сооружена базилика Константина, начатая Максенціемъ. Это было огромное сооруженіе, средній корабль котораго былъ покрытъ обширнымъ крестовымъ сводомъ, а боковые корабли—коробовыми сводами. Груды камня, вслѣдствіе разрушенія сводовъ, лежатъ еще на землѣ, но

среди этихъ развалинъ до сей поры видны три большихъ полукруглыхъ свода съ выстроенною позже абсидою. Если прибавить къ нимъ сосѣднія зданія и Колизей, то все вмѣстѣ получитъ видъ цѣлаго города въ развалинахъ. Изъ публичныхъ бань, обставленныхъ роскошно, бани Каракаллы и Діоклетіана сохранились въ значительныхъ остаткахъ; главная часть послѣднихъ вошла въ составъ церкви св. Маріи degli angeli. Вышеупомянутый Пантеонъ составлялъ часть бань Агриппы.

Въ числѣ различныхъ форумовъ вѣчнаго города важнѣйшимъ былъ Forum Romanum, нѣкогда замѣчательный по сво-

Рис. 31. Тріумфальныя ворота Константина.

ему великолѣпію и по красивому размѣщенію построекъ, какія его окружали. Вправо, на одной изъ продолговатыхъ его сторонъ, недавно открытъ портикъ, построенный Юліемъ Цезаремъ, Basilica Julia. Forum Trajanum, построенный архитекторомъ Аполлодоромъ, съ пятикорабельной базиликой Ульпія, отличался своей обширностью, красотой и изяществомъ. Въ центрѣ возвышалась украшенная рельефами мраморная колонна со статуей императора наверху.

Памятники Помпеи заслуживаютъ особаго вниманія. Они свидѣтельствуютъ о примѣненіи греческихъ формъ въ римской архитектурѣ. Мы видимъ здѣсь тріумфальныя арки, храмы, бани, театры (рис. 32), городскія стѣны и ворота такія же, какъ и въ

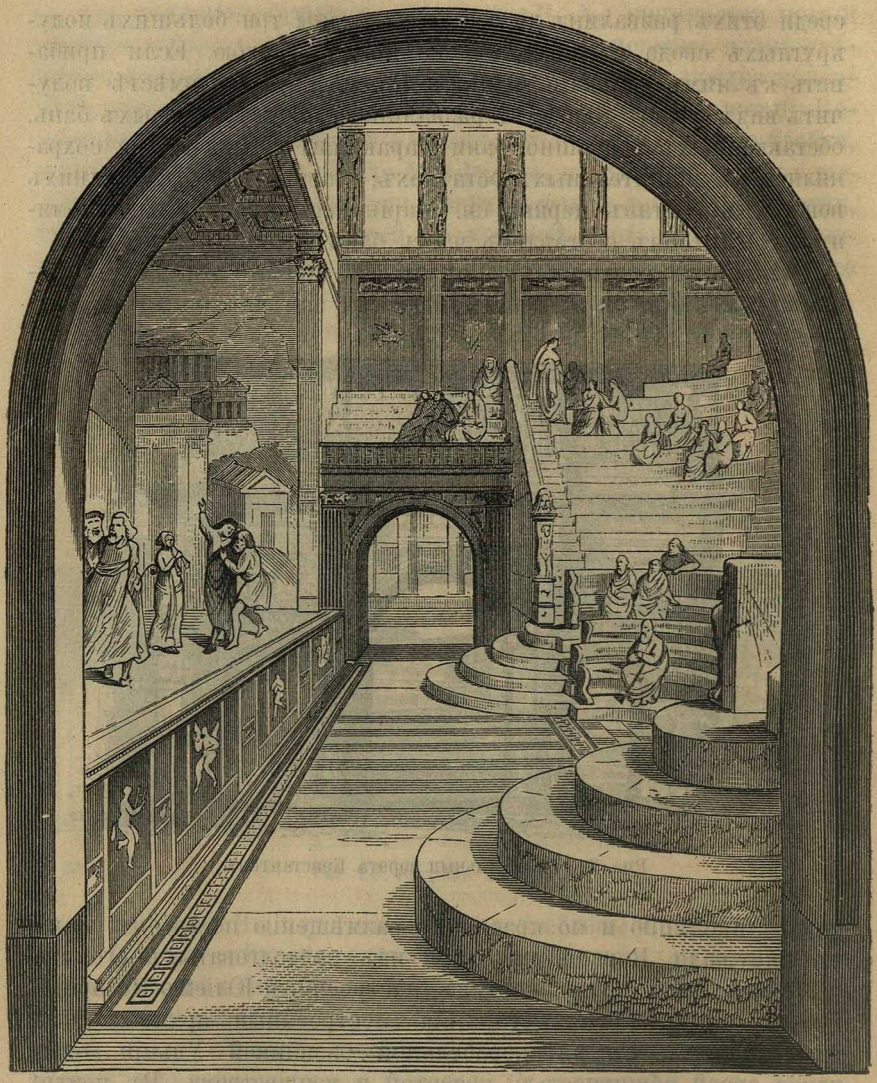


Рис. 32. Малый театръ въ Помпеѣ.

тогдашнемъ Римѣ, но уменьшенныя въ двѣнадцать разъ. Частные дома отличались богатствомъ стѣнной живописи и свидѣтельствовали о роскошной жизни ихъ обитателей.

Особенно величественны и богаты памятники въ Южной Франціи, именно хорошо сохранившіеся амфитеатры въ Арлесѣ и

Нимѣ, тріумфальная арка и большой театръ въ Оранжѣ, красивый и хорошо сохранившійся храмъ въ Нимѣ, извѣстный подъ названіемъ Maison quarrée, и великолѣпный водопроводъ Pont du Gard. Въ Германіи, въ Трирѣ, памятниками римской эпохи сохранились развалины императорскаго дворца, базилики и особенно огромныхъ воротъ Porta Nigra. На Востокѣ, наконецъ, постройки Пальмиры (Тадмора) и Геліополя (Бальбекъ) представляютъ собой блестящіе образцы пышнаго великолѣпія архитектуры.

VII. Древне-христіанская архитектура.

Первые начатки христіанской архитектуры надо искать въ римскихъ катакомбахъ, похожихъ на узкіе и тѣсные корридоры или на галлереи въ рудникахъ,—корридоры, которые продѣлывались въ черномъ, пористомъ туфѣ и служили для погребенія покойниковъ, откуда и самое названіе ихъ — Coemeteria (кладбища). Справа и слѣва, въ боковыхъ стѣнахъ катакомбъ, устраивались впадины, гдѣ дѣлались узкія и длинныя ниши, едва достаточныя для помѣщенія человѣческаго трупа. Въ такую нишу клали трупъ покойника, и отверстіе закладывалось плитой, на которой обозначались имя покойника или какой-нибудь особый орнаментный погребальный символъ. Для погребенія важныхъ лицъ, епископовъ или мучениковъ, устраивался склепъ болѣе просторный, и стѣны его расписывались орнаментами. Въ катакомбахъ находятъ также залы болѣе обширные, болѣе высокіе, сводчатые и съ нишами; стѣны и потолки здѣсь украшены живописью; очевидно, это были часовни, предназначенныя для богослуженія.

Эти безыскусственные и безформенные начатки христіанской архитектуры принадлежатъ первымъ вѣкамъ нашей эры. Когда христіанство стало государственной религіей, тогда только начали строить зданія, болѣе достойныя новаго культа. Хотя расположеніе языческихъ храмовъ казалось мало соотвѣтственнымъ для этой цѣли и ими пользовались только въ исключительныхъ случаяхъ, однако нельзя было отрѣшиться отъ типовъ прежнихъ построекъ, такъ что расположеніе и форму различныхъ базиликъ пришлось приспособлять къ новымъ потребностямъ. При этомъ принимались за образецъ базилики, нерѣдко встрѣчавшіяся въ домахъ знатныхъ лицъ. Такимъ базиликамъ подра-

Государственная ордена Ленина БИБЛИОТЕКА СССР им. В. И. ЛЕНИНА

жали въ сооруженіи христіанскихъ храмовъ, хотя и допускались видоизмѣненія. Пространство длинное, прямоугольное, раздѣленное вдоль на три или на пять кораблей рядами колоннъ, служило мѣстомъ для молящихся. Конечная, наиболѣе возвышенная часть, образующая полукругъ, назначена была для алтаря (рис. 33). Въ этой послѣдней части епископы и священники являлись передъ народомъ. Таково было расположеніе древнихъ христіанскихъ базиликъ. Ихъ строили по направленію съ востока на западъ, такъ что полукруглая часть центральнаго корабля (абсида или concha), приходившаяся на востокъ, была выше прочаго зданія на нѣсколько ступеней. Это полукружіе иногда, какъ напр. на рис. 33, отдѣлялось отъ остальнаго сооруженія поперечнымъ кораблемъ (транцентомъ), придававшимъ храму крестообразную форму. Тамъ, гдѣ центральный нефъ примыкалъ къ абсидѣ, ставился алтарь, передъ которымъ возвышалась тріумфальная арка, державшаяся на двухъ колоннахъ, болѣе массивныхъ, нежели всѣ остальныя (рис. 34). Эти послѣднія соединялись между собою арками (иногда также прямымъ архитравомъ), державшими на себѣ верхнія стѣны центральнаго нефа и отдѣлявшими его отъ боковыхъ нефовъ, которые были вдвое уже и ниже. Верхняя часть стѣнъ средняго корабля на одинаковыхъ разстояніяхъ была прорѣзана рядомъ большихъ и широкихъ полуциркульныхъ оконъ, черезъ которыя проникалъ внутрь обильный свѣтъ. Въ менѣе высокихъ стѣнахъ побочныхъ кораблей иногда продѣлывались окна; наоборотъ, абсида въ древнія времена всегда оставалась безъ оконъ, въ таинственномъ полумракѣ, въ глубинѣ котораго блистали мозаики на золотомъ фонѣ. Каждый корабль имѣлъ свой особый входъ; иногда въ большихъ церквахъ, у центральнаго корабля было три входа. Къ каждому входу примыкалъ притворъ, составлявшій обыкновенно величавый атріумъ съ квадратнымъ дворомъ, окруженнымъ портиками. Древнѣйшія базилики—самыя изящныя, потому что для украшенія ихъ употреблялись остатки языческихъ храмовъ и другихъ пышныхъ зданій. Особенно колонны для базиликъ брались изъ античныхъ роскошныхъ зданій, а стѣны въ

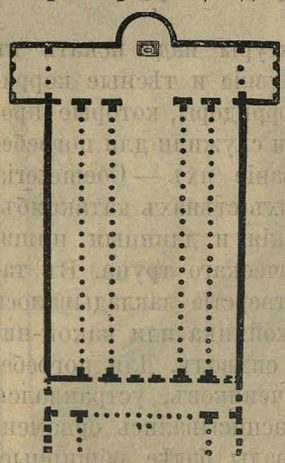


Рис. 33. Планъ древней базилики св. Петра въ Римѣ.

абсидѣ, въ тріумфальной аркѣ и подъ аркадами корабля украшались мозаикой, т. е изображеніями, составленными изъ разноцвѣтныхъ кусочковъ стекла.

Въ числѣ базиликъ, сохранившихся до новѣйшихъ временъ, пятикорабельная базилика св. Павла въ Римѣ, построенная въ 386 г. Ѳеодосіемъ и Гоноріемъ, отличалась своей древностью, величественностью своего плана, богатствомъ орнаментаціи. Она была разрушена въ 1823 г. пожаромъ и опять отстроена заново (рис. 34). 80 колоссальныхъ гранитныхъ колоннъ, поставленныхъ

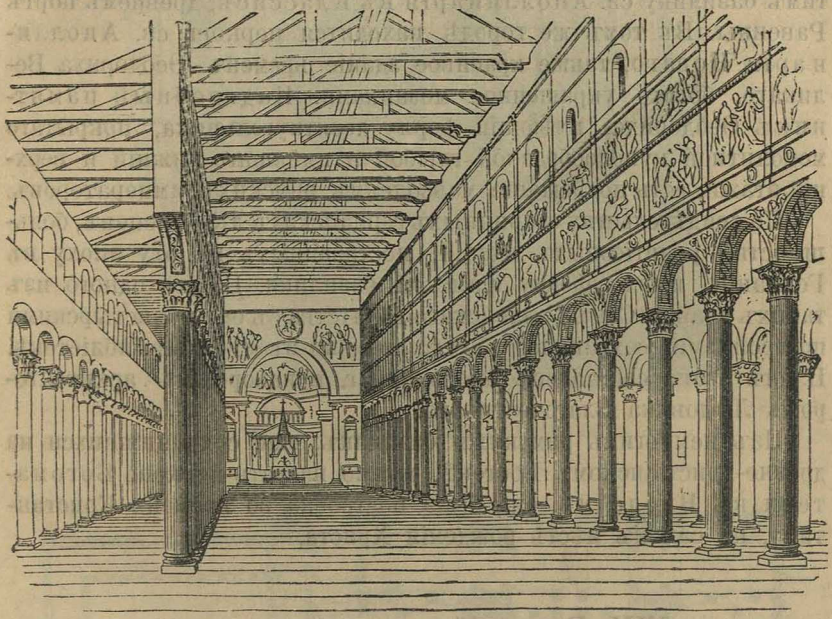


Рис. 34. Внутренность храма св. Павла въ Римѣ.

въ четыре ряда съ перекинутыми на нихъ арками, раздѣляютъ это исполинское зданіе, длина котораго равняется 450 футамъ, а ширина центральнаго корабля 77 футамъ между тѣмъ какъ главный корабль Кёльнскаго собора имѣетъ только 44 фута.

Къ эпохѣ императора Константина относится базилика св. Петра, раздѣленная на пять кораблей (рис. 33). Она была разрушена въ XV в. Великолѣпная базилика съ тремя нефами, до сихъ поръ хорошо сохранившаяся,—базилика св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore). Въ концѣ V и въ началѣ VI вѣка были построены находящіяся у воротъ Рима базилики св. Лаврентія

и св. Агнесы. Базилики св. Праксида и св. Клемента относятся къ IX столѣтію. Первая замѣчательна мозаичными украшеніями, вторая—благородной мраморной отдѣлкой. Въ базиликѣ св. Клемента вполнѣ сохранилось устройство древне-христіанскаго клироса, съ мраморною загородкою, двумя амвонами (каѳедрами) для чтенія апостола и евангелія, съ пасхальными подсвѣчниками и алтаремъ подъ балдахиномъ (ciborium), покоящимся на колоннахъ.

Въ ряду замѣчательнѣйшихъ памятниковъ Равенны отмѣтимъ базилику св. Аполлинарія въ Классисѣ, древнемъ портѣ Равенны. Въ томъ же городѣ находится церковь св. Аполлинарія Новаго, также красивое зданіе временъ Ѳеодориха Великаго, богато украшенное мозаиками. Надгробный памятникъ Ѳеодориха, имѣющій форму десятиугольника, покрытаго монолитной куполообразной глыбой и имѣвшаго нижній и верхній этажи, есть подражаніе мавзолеямъ римскихъ императоровъ.

По свидѣтельству старинныхъ германскихъ лѣтописцевъ, большинство религіозныхъ зданій, построенныхъ въ эту эпоху въ Германіи, имѣло форму римской базилики. Планъ одного изъ такихъ зданій, Сенъ-Галленскаго аббатства съ его монастырскими постройками, сохранился до сего времени въ мѣстной библіотекѣ. Планъ этотъ составленъ около 830 г. придворнымъ архитекторомъ Людовика Благочестиваго.

Изъ немногихъ римскихъ базиликъ, еще сохранившихся на древне-христіанскомъ Востокѣ, можно назвать церковь Богоматери въ Виѳлеемѣ; она была построена во времена Константина, на самомъ мѣстѣ рожденія Христа.

VIII. Византійская архитектура.

Въ то время, какъ на Западѣ развивалась христіанская базилика, въ Византійской имперіи возникъ, по римскимъ образцамъ (восьмиугольныя баптистеріи и ротонды), новый стиль архитектуры, въ которомъ главные элементы состоятъ въ распредѣленіи различныхъ частей вокругъ центральнаго пункта и въ излюбленномъ способѣ покрывать выдающіяся части зданія куполомъ. Ряды колоннъ базиликъ замѣняются здѣсь столбами съ широкими поверхностями и большими арками, и только, какъ элементъ дополнительный къ этимъ главнымъ формамъ, прибавляются колонны, поддерживающія верхнія галлереи и отдѣляю-

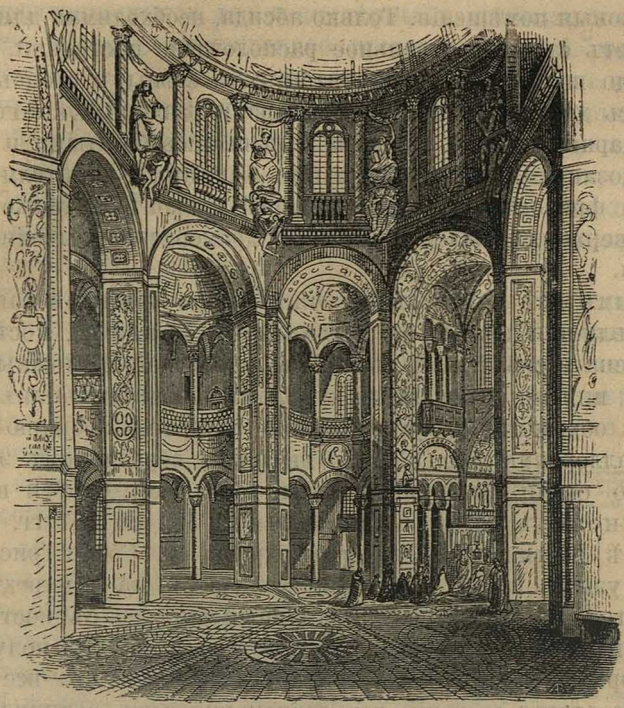


Рис. 35. Храмъ св. Виталія въ Равеннѣ.

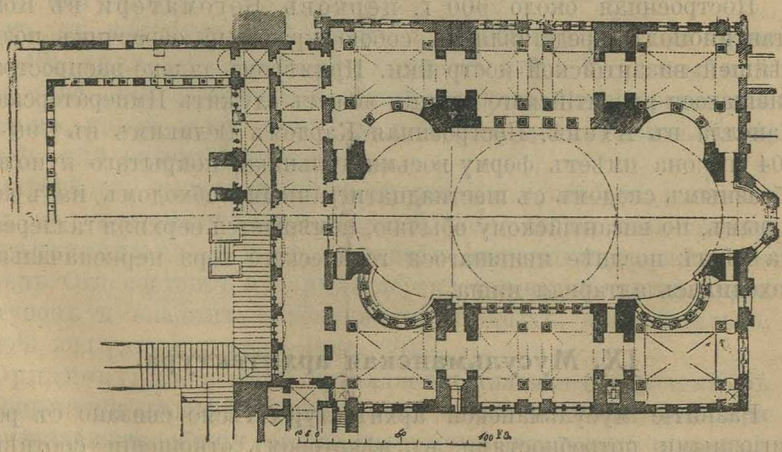


Рис. 36. Планъ храма св. Софіи въ Константинополѣ.

ція боковыя помѣщенія. Только абсида, необходимая для алтаря, нарушаетъ строго-центральное расположеніе постройки. Что касается до внутренней орнаментаціи, то стѣны и столбы обкладывались драгоцѣннѣйшими мраморами различныхъ оттѣнковъ; своды, арки, куполы и ниши украшались богатыми и блестящими мозаиками; колонны съ ихъ базисами и капителями, карнизомъ, фризомъ, наличники дверей и оконъ, а также баллюстрады верхнихъ галлерей были изъ мрамора и покрывались орнаментами.

Однимъ изъ памятниковъ чистѣйшаго византійскаго стиля представляется церковь св. Виталія въ Равеннѣ, построенная во времена господства остъ-готовъ, чрезвычайно сложный, окруженный нишами и покрытый куполомъ восьмиугольникъ съ круговымъ обходомъ, съ углубленною алтарною абсидою и верхними галлереями (рис. 35). Но высшимъ образчикомъ этого восточнаго стиля былъ знаменитый храмъ св. Софіи въ Константинополѣ, который сооружался съ 532 по 537 гг. при императорѣ Юстиніанѣ. Въ планѣ храма св. Софіи (рис. 36) не трудно узнать планъ базилики. Въ центрѣ, на четырехъ огромныхъ столбахъ, возвышается главный куполъ; съ восточной и западной сторонъ отъ этого купола находятся два полукупола, къ которымъ примыкаютъ три другихъ, такъ что все вообще покрытіе зданія состоитъ изъ девяти куполовъ, поднимающихся одинъ надъ другимъ. Въ общемъ, зданіе представляется почти квадратнымъ.

Построенная около 900 г. церковь Богоматери въ Константинополѣ представляетъ собою красивый образчикъ позднѣйшей византійской постройки. Примѣромъ далеко распространившагося византійскаго вліянія можетъ служить Императорская Капелла въ Ахенѣ. Построенная Карломъ Великимъ въ 796—804 гг., она имѣетъ форму восьмиугольника, покрытаго куполообразнымъ сводомъ съ шестнадцатигранным обходомъ, надъ которымъ, по византійскому обычаю, помѣщается верхняя галлерея. На мѣстѣ позднѣе явившагося готическаго хора первоначально находилась алтарная ниша.

IX. Мусульманская архитектура.

Развитіе мусульманской архитектуры тѣсно связано съ религіозными потребностями, въ нѣкоторомъ отношеніи соотвѣтствующими нуждамъ христіанства. Укрытое пространство (ми-

храбъ), предназначенное для правовѣрныхъ, являющихся туда на молитву, и особенно священное пространство, гдѣ хранится коранъ (киблахъ), составляютъ существенныя части каждой мечети. Внутренній дворъ съ фонтаномъ, въ которомъ пилигримы совершаютъ свои омовенія, примыкаетъ къ главному зданію. Стройныя башни минаретовъ, съ высоты которыхъ муэдзины призываютъ правовѣрныхъ на молитву, также принадлежатъ къ мечети, и наконецъ нерѣдко входитъ въ составъ зданія куполообразная могила его соорудителя.

Основной формой мечетей были или византійская центрально-купольная постройка, или квадратный дворъ съ портиками вокругъ него и святилищемъ внутри. Послѣдняя форма, какъ удостовѣряютъ древнѣйшія египетскія мечети (рис. 37), первоначально была наиболѣе любимой у послѣдователей ислама.

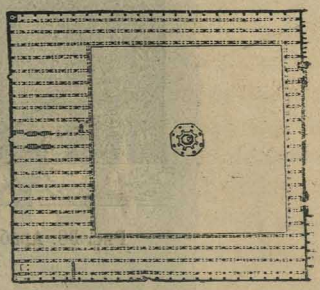


Рис. 37. Планъ мечети Амру въ Каирѣ.

Художественный вкусъ арабовъ былъ не настолько развитъ, чтобы они, въ сооруженіи зданій, проявили прогрессъ архитектуры. Тѣмъ не менѣе, ихъ пылкая фантазія побуждала ихъ своеобразно варіировать традиціонныя архитектурныя формы. Просторный дворъ и аркады, въ которыхъ нуждались мечети, повели къ тому, что стали строиться колоннады и галлереи на столбахъ. Для соединенія колоннъ или столбовъ употреблялись, рядомъ съ полукруглыми арками, повышенныя круглыя арки (рис. 40), арки заостренныя, арки въ видѣ подковы или киля (рис. 38). Покрытіемъ зданій служилъ или деревянный потолокъ, какой встрѣчается въ древнихъ христіанскихъ базиликахъ, или византійскій куполъ.

Вмѣстѣ съ этимъ плоскимъ потолкомъ, у арабовъ рано вошелъ въ употребленіе своеобразный родъ свода, называемаго сталактитовымъ и всего нагляднѣе выражающаго ихъ характеръ. Онъ состоитъ изъ ряда переплетающихся частей свода, выступовъ и впадинъ, совокупность которыхъ, дѣйствительно, имѣетъ видъ сталактитовъ (рис. 39).

Орнаментика арабовъ проявляется главнымъ образомъ въ декорированіи плоской поверхности стѣнъ. Эти послѣднія, при неисчерпаемомъ обиліи формъ, покрыты рисунками, которые перепутываются до того, что, кажется, видишь передъ собою вос-

точный коверъ и невольно думаешь о легкихъ палаткахъ этого кочевого народа (рис. 39 и 40). Но только внутренность араб-

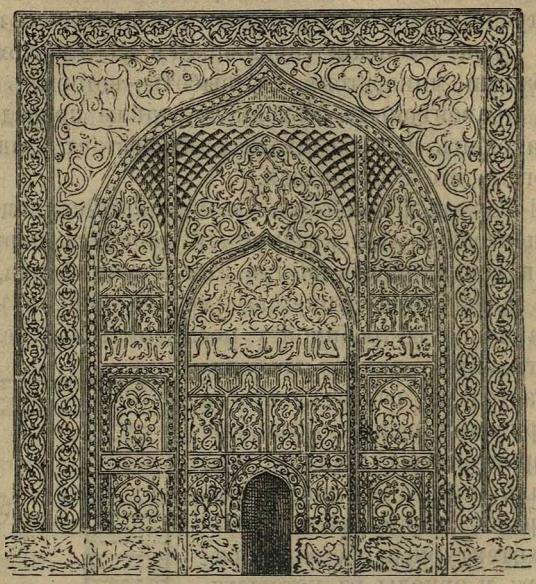


Рис. 38. Арабскій порталъ (килевидная арка) въ Иконіумѣ.

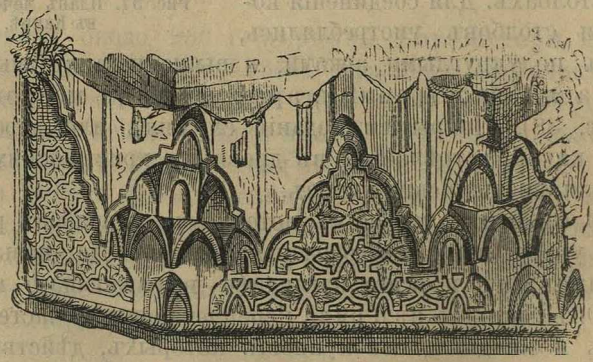


Рис. 39. Сталактитовый сводъ въ Кубѣ, близъ Палермо.

скихъ зданій богато украшается: снаружи обыкновенно совсѣмъ не встрѣчается никакихъ украшеній. По тому, что осталось въ Аравіи, Палестинѣ и Сиріи отъ древнѣйшихъ арабскихъ памят-

никовъ, можно судить, что это было искусство въ дѣтскомъ состояніи, подвигавшееся впередъ ощупью. Таковы Кааба въ Меккѣ, знаменитая мечеть Омара въ Іерусалимѣ (Сахра-мечеть) и большая мечеть калифа Валида въ Дамаскѣ. Искусство арабовъ въ Египтѣ достигло весьма значительнаго развитія и сложилось въ опредѣленную систему. Рядомъ съ древнѣйшими памятниками эры фараоновъ, архитектура ислама возвысилась до удивительной величественности (мечети и надгробные памятники въ Каирѣ).

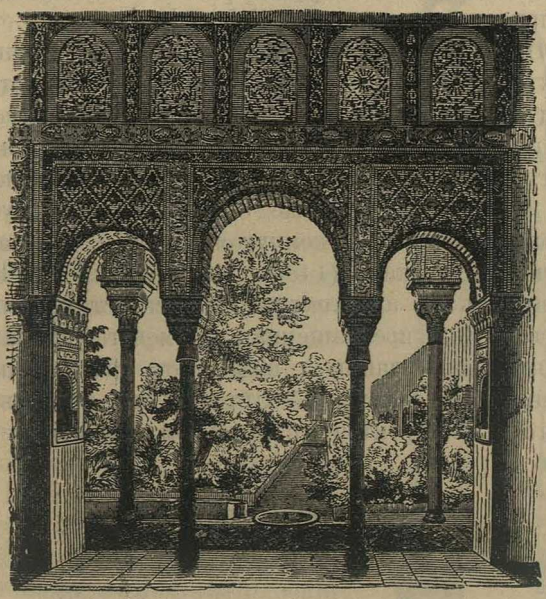


Рис. 40. Павильонъ въ Альгамбрѣ, близъ Гранады.

Нигдѣ архитектура арабовъ не расцвѣла въ произведеніяхъ, исполненныхъ такого благородства и граціи, какъ на Пиренейскомъ полуостровѣ. Близость христіанскаго Запада, и частыя столкновенія съ рыцарствомъ повели къ тому, что господствовавшее въ западной части Европы умственное настроеніе проникло въ мавританскую среду и оказало свое вліяніе на судьбы искусства. Архитектура блистательно воспользовалась этими выгодами.

Вслѣдъ за покореніемъ Испаніи Абдеррахманъ построилъ въ Кордовѣ великолѣпную мечеть, равнявшуюся, по своей славѣ,

святилищамъ Іерусалима и Дамаска (786 г.) и нынѣ, въ своихъ существенныхъ частяхъ, сохранившуюся въ Кордовскомъ соборѣ. Къ періоду большаго развитія принадлежатъ великолѣпныя постройки въ Севильѣ, а именно Альказаръ и бывшій минаретъ, теперь такъ называемая колокольня Гиральда.

Мавританское искусство достигло своего наивысшаго развитія въ постройкахъ, иллюстрирующихъ столь славный періодъ исламизма, въ Гранадскомъ королевствѣ. Несокрушимая крѣпость Альгамбра на скалѣ, господствовавшая надъ столицей этого королевства, была сооружена около 1250 г., хотя большая часть ея пристроена лишь въ XIV вѣкѣ.

Восточныя страны временно были также подчинены арабамъ, и ихъ удивительные памятники представляютъ послѣдній періодъ самостоятельнаго магометанскаго искусства. Персидскія и индійскія постройки — мавзолеи, мечети и дворцы — производятъ чарующее впечатлѣніе своими многочисленными куполами и минаретами, а также своимъ богатымъ убранствомъ драгоцѣнными каменьями, жемчугомъ и т. п. Съ завоеваніемъ Константинополя турками (1453 г.) начинается для Востока поворотный пунктъ въ архитектурномъ искусствѣ. Великолѣпная базилика св. Софіи, превращенная въ мечеть, сдѣлалась образцомъ византійскаго зданія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и прототипомъ для магометанскихъ мечетей. Столѣтіе спустя, мечеть Селима II въ Адріанополѣ строится въ подобномъ же стилѣ (1566 г.).

X. Романская архитектура.

(Съ X по XIII вѣкъ).

Древне-христіанская базилика въ Средніе вѣка считалась на Западѣ канонической формою религіозной архитектуры и, въ теченіе пятисотлѣтія, прошла рядъ фазисовъ послѣдовательно отъ самаго простого зародыша до самыхъ блестящихъ созданій архитектуры.

Основная форма базилики (рис. 41) впослѣдствіи измѣнилась въ томъ смыслѣ, что возвышенная ея часть, предназначенная для причта и клира, стала длиннѣе и получила названіе хора. Подъ хоромъ начали устраивать родъ сводчатаго склепа (krypta). Иногда, какъ напр. на рис. 41, боковые корабли и нижній обходъ вокругъ хора удлинялись или заканчивались рядомъ съ нимъ особыми нишами.

Высокій средній корабль остался съ своими низкими боковыми, въ большинствѣ случаевъ и съ поперечнымъ, кораблями, вслѣдствіе чего церковь получала форму креста, хотя эта форма и не всегда выдавалась наружу, и существуютъ многія базилики въ Южной Германіи, Австріи и Венгріи, не имѣющія плана въ видѣ креста. На выступахъ хора, находящихся близъ корабля, устраивалось возвышеніе, съ котораго читалось евангеліе народу, оттуда же и названіе этой въ своемъродѣ трибуны (лекторіумъ). Абсиды и ниши получали различныя назначенія, именно въ рукавахъ поперечнаго корабля и въ хоровомъ обходѣ (ср. рис. 41) или въ концѣ боковыхъ кораблей.

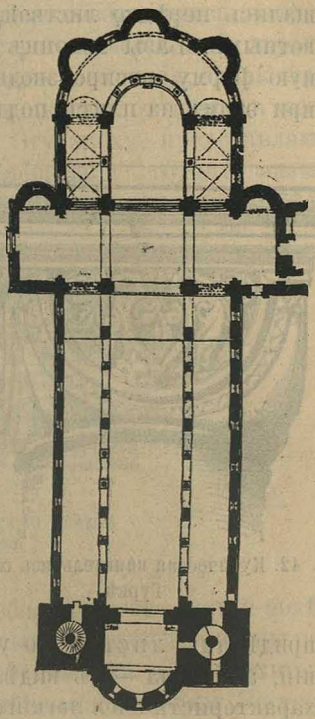


Рис. 41. Планъ романской базилики С.-Годарда въ Гильдесгеймѣ.

Чтобы имѣть достаточно пространства для молящихся, уничтожили просторный притворъ и оставили только небольшую паперть. Иногда главный входъ съ западной стороны оканчивался двумя колокольнями, которыя, сообразно вкусу сѣверной архитектуры, соединялись съ церковью. Иногда же, именно въ Германіи, устраивался второй (западный) хоръ между колокольнями, какъ на рис. 41, вслѣдствіе чего главный входъ находился на одной изъ длинныхъ сторонъ. Первоначально всѣ части церкви имѣли, какъ въ древне-христіанскихъ базиликахъ, плоскій потолокъ, но позднѣе плоскій потолокъ замѣненъ сводомъ, вообще крестовымъ (рис. 46). Во Франціи рѣдко дѣлался куполъ. Столбы и колонны употреблялись различныхъ видовъ, — исключительно колонны (базилика съ колоннами) или исключительно столбы (базилика со столбами), или же тѣ и другіе одновременно. При столбахъ нерѣдко были полуколонны и тому подобныя части. Обыкновенно старались оживить видъ высокой стѣны средняго корабля и для того надъ арками устраивали карнизъ, снабженный окнами, хотя и меньшаго размѣра, чѣмъ въ древне-христіанскихъ базиликахъ. Такія же окна, только меньшаго размѣра въ сравненіи съ предыдущими, дѣла-

лись въ стѣнахъ боковыхъ нефовъ и въ стѣнахъ абсидъ, по три въ главной абсидѣ и по одному въ малыхъ абсидахъ. Круглая арка еще преобладаетъ, но появляется уже и остроконечная арка.

Форма капителей въ колоннахъ была особенно разнообразна. Вмѣсто античныхъ формъ, долгое время, однако, бывшихъ въ ходу во многихъ странахъ, именно на Рейнѣ и во Франціи (капители коринѳскаго стиля), появились красивыя формы въ видѣ чаши или кубическая капитель (рис. 42). Эти капители позже украшались нерѣдко листвой, фигурами людей или чудовищныхъ животныхъ. Базы колоннъ этого стиля имѣютъ весьма характерную форму, воспроизводя аттическую базу, античнаго стиля, но при этомъ на плитѣ, поддерживающей базу, съ четырехъ сторонъ

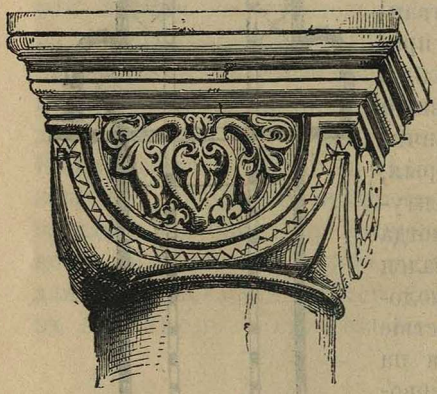


Рис. 42. Кубическая капитель изъ собора въ Гуркѣ.

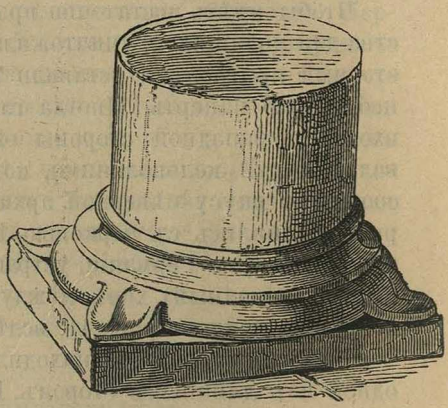


Рис. 43. Базисъ романской колонны.

придѣланы листья по угламъ (грифы), иногда въ видѣ растеній, а иногда — въ видѣ животныхъ формъ (рис. 43). Не менѣе характеристиченъ легкій фризъ изъ ряда арокъ (рис. 44), украшавшій наружную часть зданія, оживлявшій особенно видъ фасада и хора (ср. рис. 47). Роскошныя колокольни придаютъ внѣшности живописный характеръ; въ большихъ церквахъ одиночная колокольня фасада вытѣсняется двойной колокольней (рис. 47); къ нимъ нерѣдко присоединяются еще, особенно въ рейнскихъ постройкахъ, осьмиугольная колокольня надъ перекрестіемъ средняго продольнаго корабля съ поперечнымъ, а также и колокольни на фронтонахъ поперечнаго корабля. Центральною частью фасада былъ главный порталъ, также богато и блестяще разукрашенный (рис. 45), что надо сказать и о прочихъ частяхъ зданія. Эта орнамен-

тація бываетъ весьма разнохарактерна. Богатство формъ обнаруживается сочетаніемъ цвѣтовъ и листьевъ, вѣтокъ съ листьями фигуръ людей и животныхъ, чудовищъ всякаго рода, продуктовъ символизма или воображенія сѣверныхъ народовъ. Нерѣдко надъ главнымъ входомъ находится круглое окно, называемое розой (на рис. 47, на обѣихъ колокольняхъ).

Непрерывное и прогрессивное развитіе, служащее отличительнымъ признакомъ архитектуры въ Средніе вѣка, позволяетъ романскому стилю достигнуть его наибольшаго совершенства, но элементъ иноземный иногда нарушаетъ строго-самобытный характеръ этого стиля. Основной принципъ романскаго стиля, однакожъ, все-таки сохраняется и производитъ въ своихъ созданіяхъ все, къ чему только былъ онъ способенъ. Эту эпоху, представляющую переходъ отъ строго-романскаго періода къ готикѣ, называютъ стилемъ переходнымъ. Она относится ко времени 1175 г.

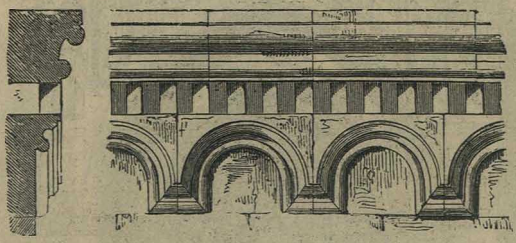


Рис. 44. Фризъ романской арки, съ церкви въ Винеръ-Нейштадтѣ.

по 1250 годъ. Она возникла изъ потребности имѣть зданія болѣе красивыя, богато украшенныя, элегантныя. Крестовые походы познакомили съ блестящей цивилизаціей Востока и съ архитектурой восточныхъ народовъ. Архитектоническія формы Востока проникли въ цивилизацію Запада. Арка остроконечная, арки въ видѣ подковы и полуовальной кривизны, углубленія, болѣе или менѣе глубокія въ колоннахъ, форма капителей болѣе стройная — вотъ отличительныя черты этой архитектуры. Самую богатую орнаментацію имѣли порталы (рис. 45); блестящее развитіе получила также оконная роза.

Романскія зданія древнѣйшаго періода, а равно и базилики съ плоскимъ потолкомъ, находятся главнымъ образомъ въ Саксоніи, напримѣръ, церковь въ замкѣ Кведлинбургѣ. То же, однакожъ, встрѣчается и въ Восточной Германіи, напримѣръ — цер-

ковь при монастырѣ Паулинцелле, въ настоящее время одна изъ красивѣйшихъ развалинъ Тюрингіи. Соборъ въ Гильдесгеймѣ — одинъ изъ красивѣйшихъ образцовъ архитектуры этой эпохи, а также тамошнія церкви св. Михаила и св. Годедарда. На берегахъ Рейна существуютъ до сихъ поръ развалины великолѣпной базилики, монастырской церкви Лимбургской въ Пфальцѣ. Изъ другихъ храмовъ съ колоннами упомянемъ: мо-

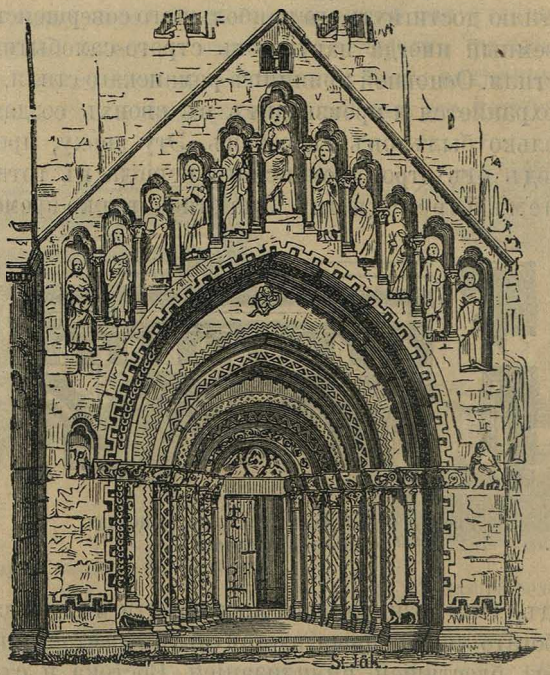


Рис. 45. Порталъ переходнаго стиля. Церковь св. Яка въ Венгріи.

настырскую церковь въ Альпирсбахѣ въ Шварцвальдѣ, соборы въ Шаффгаузенѣ и Констанцѣ; красивыя базилики со столбами — соборъ въ Гуркѣ въ Каринтіи, съ пышной мраморной криптой, св. Эммерана, св. Іакова и каѳедральный соборъ въ Регенсбургѣ, а также соборъ въ Вюрцбургѣ. Соборъ въ Трирѣ начатъ и оконченъ архіепископомъ Поппо (1047).

Въ Германіи базилика со сводами стала преобладать надъ храмами съ плоскимъ потолкомъ прежде всего въ земляхъ, орошаемыхъ Рейномъ: соборы въ Майнцѣ, въ Шпейерѣ (рис. 46)

и Ворсмѣ XII вѣка, далѣе—церковь при монастырѣ въ Лаахѣ Капитолійская св. Маріи, св. Апостоловъ и Большого Мартина, въ Кёльнѣ, соборъ въ Боннѣ, приходская церковь въ Гельнгаузенѣ, соборъ Лимбургскій въ Ланѣ. Къ этимъ образцамъ слѣдуетъ присоединить, но уже какъ принадлежащіе переходному

Рис. 46. Внутренность романской церкви со сводами (Соборъ въ Шпейрѣ).

стилю, соборъ въ Наумбургѣ и великолѣпный соборъ въ Бамбергѣ. Фасадъ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ съ ея богатымъ порталомъ, называемымъ гигантскими вратами, а также корабль церкви св. Михаила принадлежатъ къ той же эпохѣ.

Въ Сѣверной Германіи, гдѣ не было строительнаго камня, въ началѣ XII вѣка красивыя церкви въ романскомъ стилѣ со-

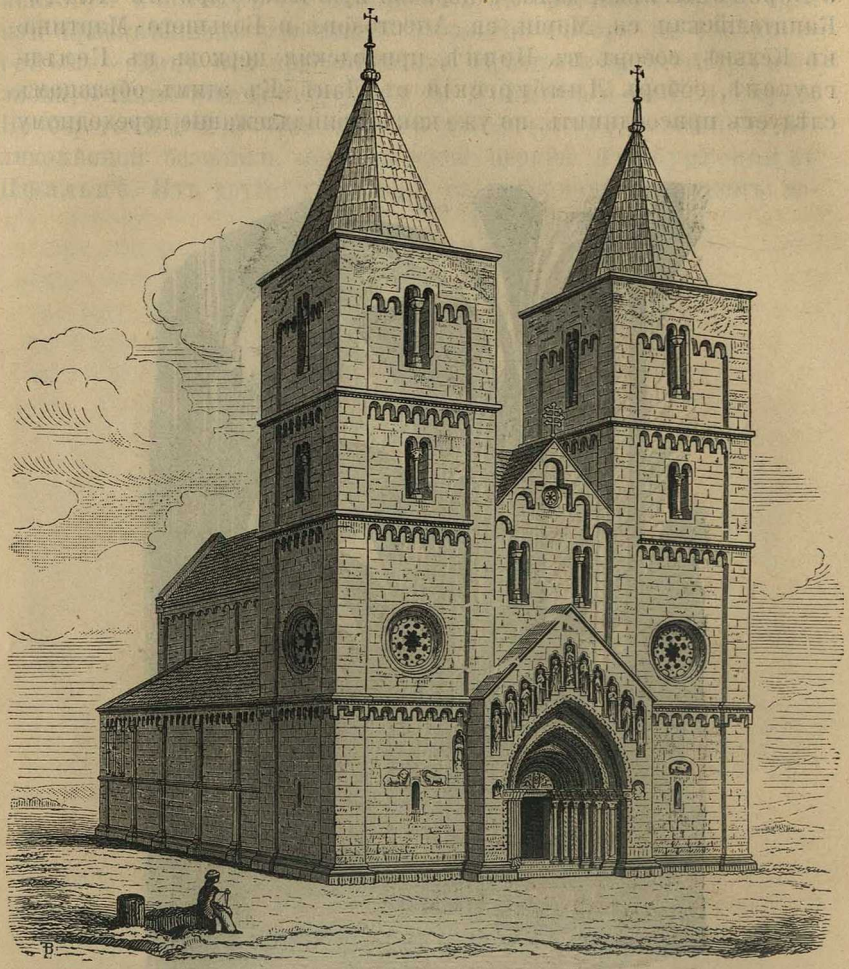


Рис. 47. Западный фасадъ церкви св. Яка.

оружались изъ кирпича. И здѣсь примѣнялись столбы и сводъ. Заслуживаютъ упоминанія: церковь при монастырѣ въ Іериховѣ, въ Зиннѣ и Арндзе, соборъ Рацбургскій и др.

Въ Италіи находимъ еще большее разнообразіе въ романской архитектурѣ. Рядомъ съ предпочтеніемъ древнехристіанской базилики (соборъ въ Пизѣ, пятик рабельный съ трехкорабельнымъ поперечнымъ кораблемъ, св. Михаила въ Луккѣ (рис. 48), св. Ми-

ніата во Флоренціи, св. Зенона въ Веронѣ), находитъ себѣ примѣненіе и византійская форма, какъ напр. въ св. Маркѣ въ Венеціи, построенномъ въ формѣ греческаго креста съ пятью куполами. Другія постройки, особенно въ Ломбардіи, заимствуютъ отъ базиликъ крестовый сводъ; таковы: соборъ въ Моденѣ, церковь св. Амвросія въ Миланѣ, соборъ въ Пармѣ и др. Въ Сициліи, наконецъ, во времена норманскаго господства, сочетаніе формы базилики со сталактитовыми сводами арабовъ и примѣненіе ви-

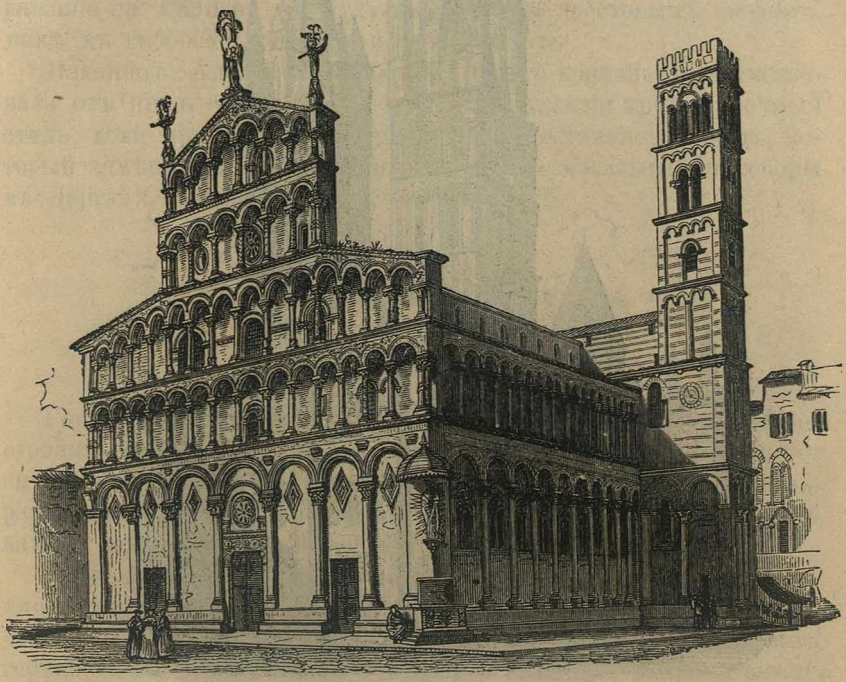


Рис. 48. Церковь св. Михаила въ Луккѣ.

зантійскихъ мозаикъ производятъ пріятное впечатлѣніе: дворцовая часовня въ Палермо, Монреальскій соборъ (XII вѣка). На этихъ норманскихъ постройкахъ, какъ обыкновенно встрѣчается и на Сѣверѣ, фасады имѣютъ двѣ колокольни, тогда какъ въ Италіи (см. рис. 48) одиночная колокольня (campanile) чаще всего не соединяется съ церковнымъ зданіемъ.

Во Франціи также встрѣчается много зданій романскаго стиля. При этомъ на Югѣ преобладаетъ коробовой сводъ. Такъ, въ церкви св. Сернэна въ Тулузѣ, одной изъ грандіознѣйшихъ цер-

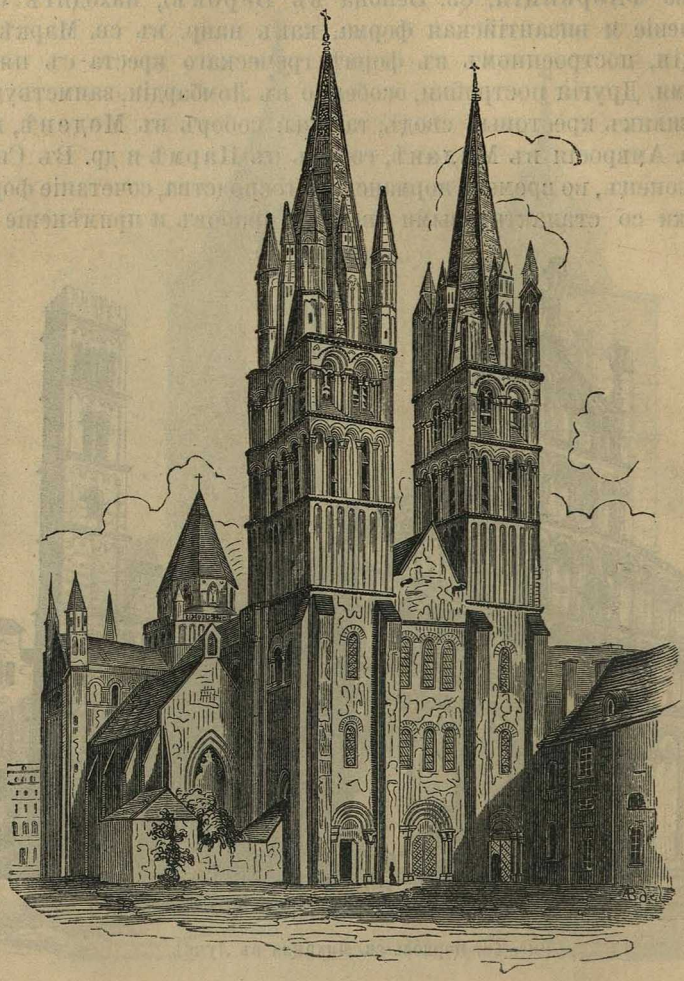


Рис. 49. Внѣшній видъ церкви св. Стефана въ Канѣ.

квей римской эпохи, пять кораблей съ трехкорабельнымъ поперечникомъ, съ хоромъ о пяти абсидахъ, къ которымъ присоединяются еще четыре въ поперечномъ кораблѣ, посрединѣ высокая колокольня съ куполомъ, подъ хоромъ просторная крипта. Въ орнаментикѣ видно тщательное подражаніе римскимъ пышнымъ постройкамъ, какъ напр. въ фасадахъ соборовъ въ Арлѣ и церкви въ С.-Жиллѣ.

Въ Нормандію, напротивъ, крестовый сводъ проникъ очень рано; какъ въ церкви св. Троицы и св. Стефана въ Канѣ, въ фасадахъ церквей — по двѣ колокольни (см. рис. 49). Въ западной части Франціи привился византійскій куполъ, что видно по церкви св. Троицы въ Перигё — копіи съ церкви св. Марка въ Венеціи.

На Испанію повліяла Франція прежде всего своими коробовыми сводами, какъ въ соборѣ Сантъ-Яго, составляющемъ подражаніе св. Сернэну въ Тулузѣ, затѣмъ — крестовымъ сводомъ, какъ въ соборахъ Таррагоны и Саморы.

Наконецъ, Англія, съ завоеванія своего норманами, заимствовала отъ нихъ сложившійся уже въ Нормандіи кругло-арочный стиль, хотя при тяжеловѣсныхъ столбахъ оставляется сводъ, который замѣняется плоскими потолками. Это показываютъ соборы въ Доргэмѣ, Петерборо и другія постройки.

XI. Готическая архитектура.

(Съ XIII по XVI вѣкъ).

Готическій или стрѣльчатый стиль есть особая система постройки, не имѣющая ничего общаго ни съ предшествовавшими ему, ни съ послѣдующими стилями. Онъ — оригинальный стиль, развившійся въ теченіе трехъ различныхъ эпохъ, изъ которыхъ каждая носитъ свой особый отпечатокъ.

Этотъ стиль получилъ свое названіе не отъ готтовъ; итальянцы такъ называли его въ насмѣшку, желая тѣмъ обозначить, что это стиль совершенно варварскій. Его слѣдовало бы назвать германскимъ. Хотя остроконечная арка уже примѣнялась въ мавританскомъ стилѣ, а также встрѣчалась въ послѣдней трети XII вѣка у смѣшаннаго населенія Сѣверной Франціи, откуда эта форма перешла и въ Англію, но именно въ Германіи этотъ стиль получилъ свое нормальное развитіе. Впервые его стали примѣнять около 1150 г. къ высокимъ постройкамъ въ Парижѣ (церковь въ С.-Дени, соборъ Богоматери) и окрестностяхъ; позднѣе, около 1220 г., онъ распространился по берегамъ Рейна, гдѣ соперничалъ съ круглой аркой, подчиняя ее себѣ то быстро, то съ большей или меньшей медленностью. Періодъ его наибольшей чистоты обнимаетъ собою время между 1125 и 1275 гг.; періодъ его красоты, совершенства, славы совпадаетъ съ годами 1275 по 1350.

Упадокъ этого стиля, т. е. преобладаніе въ немъ болѣе декоративнаго направленія, относится къ 1350 и 1500 гг.

Этотъ стиль зародился въ нѣдрахъ германскихъ племенъ, которыя, усовершенствовавъ романскій стиль, старались придать ему характеръ болѣе возвышенный. Этотъ характеръ отличается свободой, легкостью, смѣлостью. Стройно и гордо держатся сооруженія этого стиля; онъ убавляетъ ихъ въ ширину, удлинняетъ ихъ въ высоту и, благодаря своей остроконечной аркѣ, получаетъ способность возводить самыя смѣлыя постройки. Теперь только средневѣковые соборы могли достигнуть полной величественности. Продольное пространство и хоръ имѣютъ нерѣдко пятикорабельную форму, которая какъ бы пересѣкается трехкорабельнымъ поперечнымъ пространствомъ. Боковые корабли, какъ встрѣчается и въ романскихъ церквахъ Южной Франціи (ср. церковь св. Сернэна въ Тулузѣ), продолжаются позади хора въ видѣ не полукружія, а многогранника и образуютъ цѣлый вѣнецъ также полигонныхъ часовенъ (рис. 50).

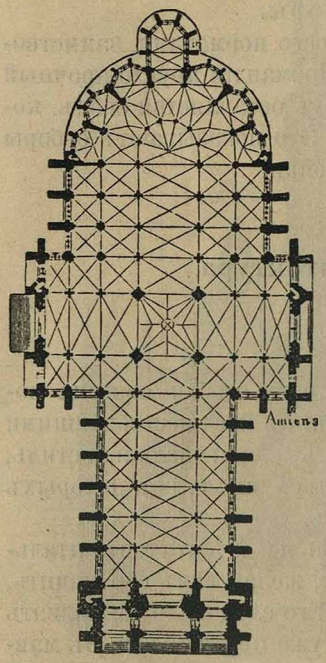


Рис. 50. Планъ готическаго собора въ Амьенѣ.

Гордо возвышающаяся остроконечная арка легко опирается на колонны и столбы готическаго зданія, напоминающіе своею пропорціональностью и граціозностью стройные стволы деревьевъ (рис. 51). Между тѣмъ какъ романскіе столбы прямоугольны, готическіе большею частью имѣютъ въ основаніи форму круга, къ которому приставлены четыре полуколонны большого размѣра и четыре меньшаго (такъ называемыя старшія и младшія служебныя колонны, alten und jungen Dienste), какъ подпоры реберъ свода (рис. 52). Еще оживленнѣе представляется столбъ, когда его стержень имѣетъ углубленія между служебными колоннами. База или цоколь столбовъ многоугольно дѣлится на двѣ части, которыя соединяются между собою тонкою раздѣлкою, напоминающею аттическую базу (ср. рис. 51). Капители опоясаны нарядной листвой, въ

которой впервые видно подражаніе естественнымъ мѣстнымъ растеніямъ — дубамъ, чертополоху, плющу, виноградным листьямъ и т. п. Надъ капителями полуколонны продолжаются въ видѣ реберъ и валовъ свода, лучеобразно исходящихъ одинъ изъ другого и придающихъ смѣлой постройкѣ видъ настоящаго лѣса. Тяжеловѣсная мертвая масса камня исчезаетъ за стройными столбами, высокими, заполняющими всю стѣну, окнами, чрезъ которыя свѣтъ льется въ изобиліи во внутрь зданія (рис. 53); Широкіе, пышные оконные пролеты, при разнообразныхъ формахъ своихъ перегородокъ (рис. 54), раздѣленныхъ на двѣ, три, четыре, пять, шесть, семь и т. д. частей выступающими наружу горбылями, заполняются прозрачною живописью на стеклѣ; они-то и указываютъ на блестящую эпоху готическаго стиля. Ниже оконъ нерѣдко по всей стѣнѣ средняго корабля устраиваются галлереи на колонкахъ, такъ называемыя трифоріи, которыя иногда исполняютъ роль оконъ, такъ что стѣны какъ бы совсѣмъ исчезаютъ (рис. 53).

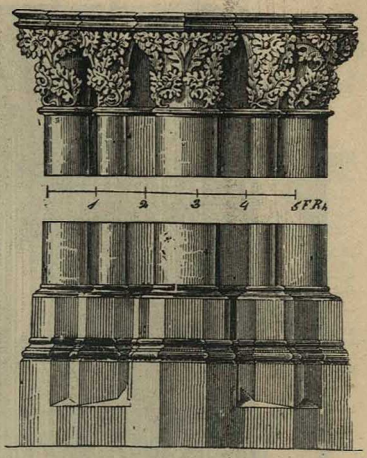


Рис. 51. Столбы въ Кёльнскомъ соборѣ.

Снаружи эти зданія подпираются цѣлой системой мощныхъ, какъ бы выходящихъ изъ стѣны, контрфорсовъ, которые соединяются съ высшимъ пунктомъ средняго корабля помощью смѣло восходящихъ опорныхъ арокъ (рис. 55).

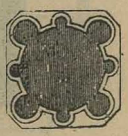


Рис. 52. Разрѣзъ готическаго столба.

Все зданіе получаетъ возвышенный характеръ отъ этихъ нарядныхъ надоконныхъ фронтоновъ (Wimperge, рис. 54), отъ этихъ безчисленныхъ крестоцвѣтныхъ шпилей (Fialen) и украшеній на контрфорсахъ (ср. рис. 55 и 57) съ висящими въ воздухѣ опорными арками, нарушающими однообразіе прямой линіи. Величественны эти осьмигранныя башенки западнаго фасада, выдѣляющіяся тысячами цвѣтовъ и ярусовъ, эта стройная остроконечная колокольня надъ пересѣченіемъ продольнаго и поперечнаго кораблей. Полнотѣ общаго впечатлѣнія, производимаго зда-

ніемъ, соотвѣтствуетъ каждая его часть въ отдѣльности. Великолѣпныя двери и столбы украшены въ изобиліи ликами святыхъ; именно въ углубленіяхъ столбовъ и арокъ порталовъ помѣщено множество статуй и группъ, равно какъ и верхнее поле арки (тимпанъ) украшенорельефными изображеніями (рис. 56). Внутри

Рис. 53. Внутренность готическаго собора въ Бовэ.

зданія краски и золото декорируютъ колонны, арки, своды; ко всѣмъ капителямъ во всѣхъ углахъ, къ аркадамъ, къ башенкамъ прибавляется богатая орнаментація слегка закрученныхъ, причудливо изогнутыхъ листьевъ. Каждое остроконечіе завершается пышной розеткой.

Это богатство красивой орнаметаціи скопляется главнымъ образомъ въ хорѣ, устраиваемомъ здѣсь отнюдь не надъ криптой,

ибо эта часть церкви назначена сохранять то, что есть наиболѣе возвышеннаго,—мощи святыхъ и алтарь.

Какой контрастъ съ важнымъ спокойствіемъ романскаго стиля! Здѣсь все бросается въ глаза, все дышетъ изяществомъ и силой, охватывающей душу; подробности орнаментаціи каждой части такъ богаты, такъ многочисленны, что ансамбль рискуетъ не произвести никакого впечатлѣнія на зрителя. Грандіозное повторяется на каждомъ шагу, даже въ мелкихъ подробностяхъ. Благодаря такой архитектурѣ, все символизирующей, церковь является только нагляднымъ олицетвореніемъ вселенной. Полъ церкви изображаетъ водную стихію, наполненную дельфинами и другими морскими чудовищами; хоръ и его часовни возвышаются надъ этою стихіею и представляютъ собой сушу; базы столбовъ и колоннъ подобны островамъ, на которыхъ пальмы поднимаются къ небу. На сводѣ блистаютъ звѣзды, какъ на тверди небесной; ангелы витаютъ въ лазури небесъ. Гроздья винограда и львы являются символами вѣры, розы и пеликаны—символами святой любви и милосердія, плющъ и собака—символами вѣрности, ягнята—символомъ подчиненія властямъ; все это даетъ мотивы для орнаментаціи, тогда какъ драгоцѣнные камни представляютъ собой священныя церковныя вещи, а живопись по стѣнамъ и статуи на алтаряхъ напоминаютъ народу сцены священной исторіи.

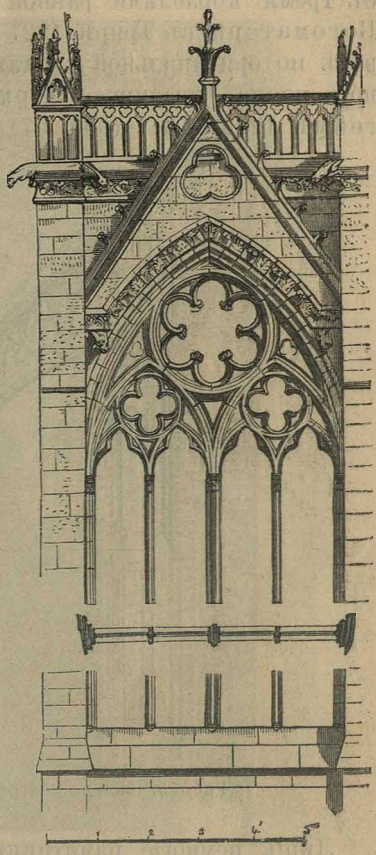


Рис. 54. Окно въ S-te Chapelle въ Парижѣ.

Въ такомъ духѣ строились грандіозные соборы и тѣ церкви, которымъ дивимся мы до сихъ поръ, какъ памятникамъ эпохи, когда духъ вѣры и національный энтузіазмъ соединялись между

собою для созиданія такихъ сооруженій. Германія владѣетъ многочисленными готическими памятниками наибольшей красоты. Назовемъ соборъ Магдебургскій 1208 г., оконченный въ 1263 г., соборъ Фрейбургскій, въ Брейсгау, относящійся къ XIII в., церковь Елизаветы 1235 по 1283 г., первый примѣръ церкви съ тремя кораблями равной высоты, въ Марбургѣ, церковь Богоматери въ Трирѣ 1227—1244 гг., единственную въ своемъ родѣ по оригинальной и богатой разработкѣ центральнаго основного плана, красивую церковь св. Екатерины въ Оппенгеймѣ 1262—1317 (рис. 57).

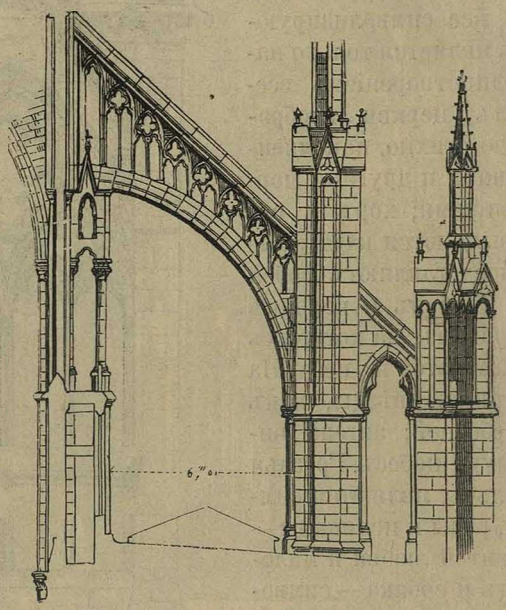


Рис. 55. Система контрфорсовъ въ Амьенскомъ соборѣ.

Лишь немногіе памятники можно поставить въ параллель съ Кёльнскимъ соборомъ. Онъ составляетъ, съ своими пятью кораблями, благороднѣйшее и грандіознѣйшее изъ готическихъ зданій, когда-либо воздвигавшихся на германской почвѣ. Гергардъ фонъ-Риль Кёльнскій получилъ извѣстность, какъ первый строитель этого храма. Соборъ начатъ былъ въ 1248 г., а хоръ былъ освященъ въ 1322 г. Лишь по прошествіи многихъ лѣтъ былъ оконченъ средній корабль. Страсбургскій соборъ, съ своими тремя великолѣпными порталами и красивой розой въ 32 фута

въ діаметрѣ, можетъ считаться однимъ изъ красивѣйшихъ памятниковъ готическаго стиля, хотя его планъ, приближающійся къ формѣ базилики, не имѣетъ ничего изящнаго. Его круглый хоръ — низокъ, теменъ, но величественъ; его нефъ имѣетъ

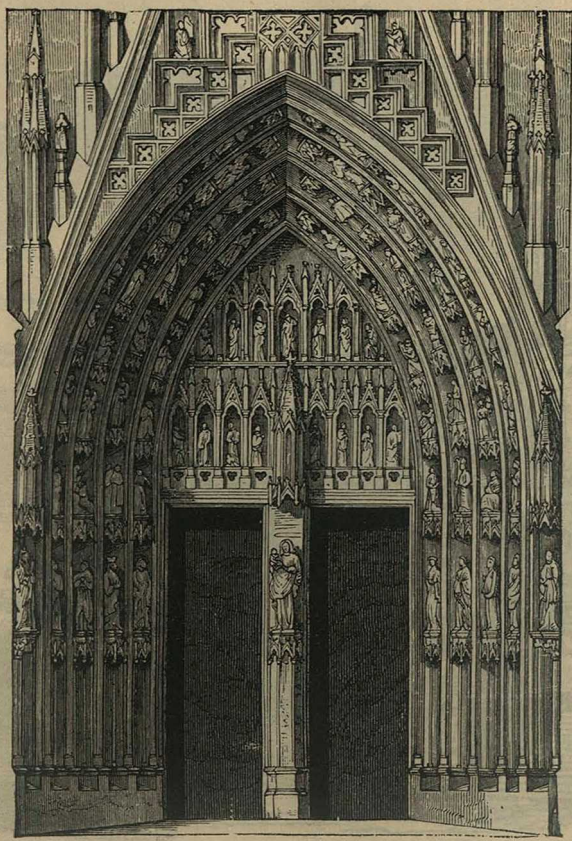


Рис. 56. Порталъ Кёльнскаго собора.

что-то торжественное. Архитекторами его были Эдвинъ фонъ-Штейнбахъ († 1318), сынъ его Іоганнъ и Іоганнъ Гюльцъ изъ Кёльна, окончившій постройку сѣверной соборной колокольни. Надо упомянуть еще: изящный соборъ въ Гальберштадтѣ, соборъ въ Регенсбургѣ, величественные соборы въ Ульмѣ и Юберлингенѣ, оба съ пятью нефами, и изящный

хоръ Пражскаго собора съ круговымъ обходомъ и вѣнцомъ часовень по французскому образцу. Слѣдуетъ упомянуть также пятикораблевую церковь въ Ксантенѣ, въ Нюрнбергѣ—красивый фасадъ св. Лаврентія и восточные хоры въ церкви св. Зебальда. Въ большинствѣ нѣмецкихъ церквей видно сознательное

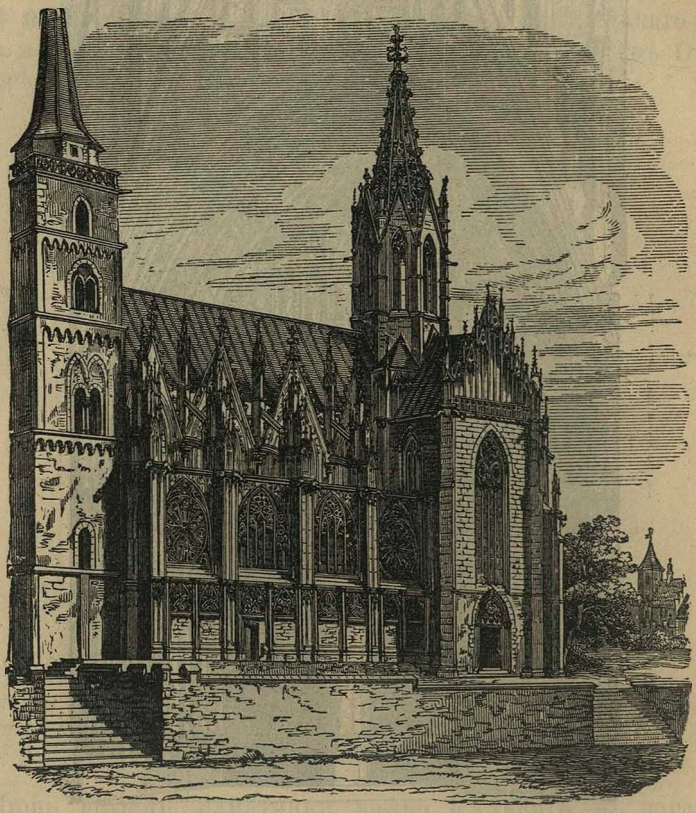


Рис. 57. Церковь св. Екатерины въ Оппенгеймѣ.

упрощеніе роскошнаго французскаго плана. Обыкновенно однокорабельный хоръ заканчивается многогранно (въ Ульмѣ и Регенсбургѣ), или по бокамъ имѣются еще два хора рядомъ съ главнымъ, какъ въ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ или въ церкви св. Киліана въ Гейльброннѣ,

Въ Сѣверной Германіи величественныя готическія церкви построены изъ кирпича; таковы: церкви при монастырѣ Доберанъ, въ Ростовѣ, Висмарѣ, Штральзундѣ и проч. Церковь св. Маріи въ Любекѣ исполнена въ стилѣ очень суровомъ. Наконецъ,

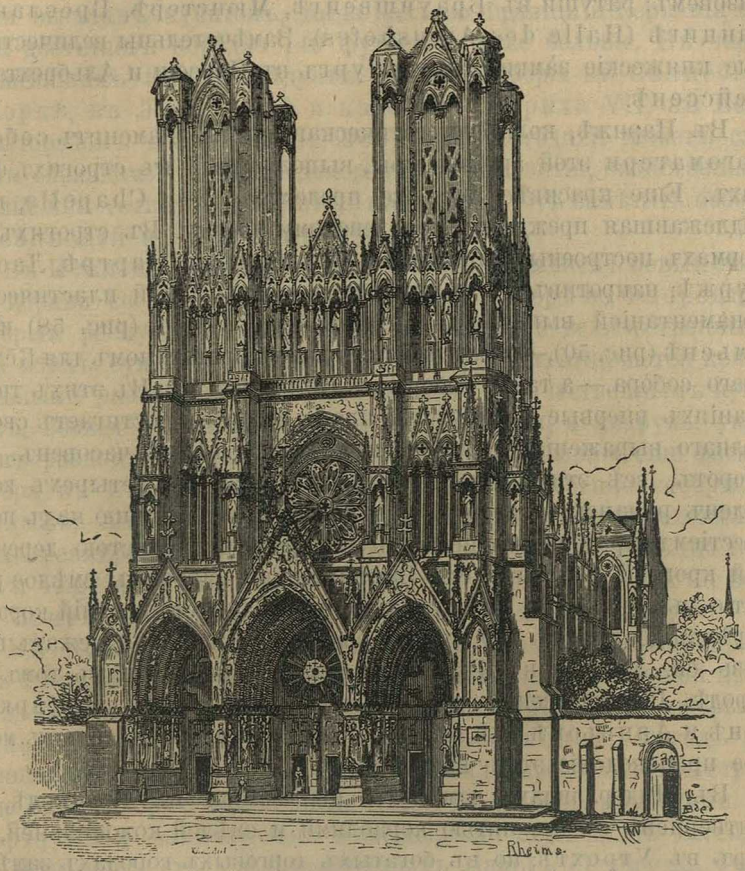


Рис. 58. Внѣшній видъ готическаго собора въ Реймсѣ.

рядомъ съ этими памятниками, имѣющій средній корабль очень высокій, назовемъ другія зданія, у которыхъ простота формы болѣе сродна Германіи и болѣе соотвѣтствуетъ простотѣ нравовъ тогдашней городской жизни: соборъ въ Минденѣ, церковь св. Елизаветы въ Марбургѣ, упомянутую выше церковь св. Стефана въ Вѣнѣ, съ ея огромной кокольней и многія другія.

Иногда при этихъ церквахъ съ галлереями строилась галлерея вокругъ хора, какъ во французскихъ соборахъ. Таковы: обѣ названныя выше церкви въ Нюрнбергѣ, церковь св. Креста въ Гмюндѣ и многія другія. Богатство нѣмецкихъ городовъ позволяетъ имъ воздвигать пышныя зданія въ готическомъ стилѣ. Назовемъ: ратуши въ Брауншвейгѣ, Мюнстерѣ, Бреславлѣ, Данцигѣ (Halle des Artushofes). Замѣчательны величественные княжескіе зàмки Маріенбургъ въ Пруссіи и Альбрехта въ Мейссенѣ.

Въ Парижѣ, колыбели готическаго стиля, знаменитъ соборъ Богоматери этой архитектуры, выполненный въ строгихъ формахъ. Еще красивѣе тамъ же прелестная S-te Chapelle, принадлежавшая прежде къ королевскому дворцу. Въ строгихъ же формахъ построены величественные соборы въ Шартрѣ, Лаонѣ, Буржѣ; напротивъ, съ изяществомъ и съ богатой пластической орнаментаціей выполнены соборы въ Реймсѣ (рис. 58) и въ Амьенѣ (рис. 50),—послѣдній послужилъ прототипомъ для Кёльнскаго собора,—а также соборъ въ Бовэ (рис. 53). Въ этихъ трехъ зданіяхъ впервые французскій планъ соборовъ достигаетъ своего полнаго выраженія въ галлереяхъ хора и вѣнцѣ часовенъ. Наоборотъ, всѣ эти постройки отказываются отъ четырехъ колоколенъ романскаго періода и замѣняютъ колокольню надъ перекрестіемъ продольнаго нефа съ поперечнымъ простою деревянной кровлей (Dachreiter). Замѣчательно, наконецъ, смѣлое развитіе высоты, такъ что при ширинѣ въ 42 фута средній корабль нерѣдко достигаетъ 140 футовъ высоты. Сюда принадлежатъ церковь св. Маклу въ Руанѣ, а также зданіе суда въ томъ же городѣ. Величественны средневѣковыя укрѣпленія въ Каркассонѣ и Авиньонѣ, гдѣ также папскій дворецъ составляетъ мощное произведеніе этого времени.

Въ Нидерландахъ замѣчательны: соборы въ Брюсселѣ, въ Антверпенѣ съ его пятью кораблями и смѣлой колокольней, соборъ въ Утрехтѣ; но въ богатыхъ торговыхъ городахъ замѣчательны, главнымъ образомъ, свѣтскія зданія: рынокъ въ Эйпернѣ (Ypet), ратуши въ Оуденарде (Oudenarde), Брюсселѣ, Брюгге и Левенѣ.

Въ Англіи, при постройкѣ собора въ Кентербэри съ 1177 г. примѣненъ готическій стиль французскимъ архитекторомъ Гильомомъ де-Сансомъ, но этотъ стиль вскорѣ измѣнился сообразно англійскому характеру. Этотъ послѣдній стиль состоитъ особенно въ упрощеніи плана, который имѣетъ только три корабля и боль-

шею частью завершается прямоугольнымъ хоромъ. Но нерѣдко присоединяются два поперечныхъ корабля, причемъ на значительнѣйшемъ изъ нихъ воздвигается большая четыреугольная башня. Высота зданія не столь значительна, какъ въ готическомъ стилѣ. Сто футовъ высоты для средняго корабля считаются высшимъ пунктомъ, тогда какъ во Франціи и Германіи высота достигаетъ нерѣдко 140 футовъ и даже больше. Въ числѣ главнѣйшихъ зданій слѣдуетъ назвать соборы въ Салисбери и Іоркѣ, въ Лихфельдѣ и капеллу Генриха VII, въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, въ Лондонѣ; послѣдняя можетъ служить образцомъ пышнаго декоративнаго развитія, свойственнаго англійской готикѣ. Въ Скандинавіи слѣдуетъ замѣтить соборы Упсальскій и Дронтгеймскій.

Въ Италіи нѣмецкимъ архитекторомъ примѣненъ новый стиль къ церкви св. Франческо въ Ассизи. Соборъ во Флоренціи, который республика желала сдѣлать самымъ величественнымъ изъ всѣхъ существовавшихъ до того времени, отличается колоссальными размѣрами. Онъ замѣчателенъ величественнымъ куполомъ, возведеннымъ Филиппомъ Брунеллески, а снаружи украшенъ разноцвѣтнымъ мраморомъ. Слѣдуетъ назвать еще фасадъ собора въ Сіеннѣ, соборъ въ Орвіето, и особенно соборъ въ Миланѣ, весь изъ бѣлаго мрамора, замѣчательный колоссальными размѣрами. Свѣтскія зданія во Флоренціи: палаццо Веккіо и Loggia de'Lanzi во Флоренціи, дворецъ дожей и Cà Doro въ Венеціи, Palazzo Publico въ Сіеннѣ и многія другія.

Въ Испаніи, гдѣ готическій стиль распространился прямо изъ Франціи и отличается богатыми хорами и всевозможной пышностью орнаментики, воздвигнуты были въ XV вѣкѣ соборы въ Толедо, въ Севильѣ, Бургосѣ и Барселоннѣ. Фасадъ доминиканскаго монастыря въ Вальядолидѣ представляетъ странную смѣсь формъ готическаго стиля съ формами арабскими. Въ Португаліи замѣчательна монастырская церковь въ Баталѣ.

Исполненіе столь величественныхъ зданій въ Германіи, Франціи, Англіи было бы невозможно, если бы не существовала многочисленная ассоціація строителей, распространенная по всей Германіи. Братья-каменщики сохраняли и расширяли свои архитектурныя познанія. Ассоціація эта имѣла свои главныя резиденціи въ Страсбургѣ, Вѣнѣ и Цюрихѣ.

XII. Архитектура новѣйшихъ временъ.

а) Въ Италіи.

Первый періодъ: Возрожденіе (1420—1500).

Но и готическій стиль отжилъ свой вѣкъ, чтобы уступить мѣсто такъ называемому стилю Rénaissance (возрожденіе античнаго искусства). Въ Италіи античность никогда не изсякала вполнѣ, и тамъ сохранялись великолѣпные памятники древности. Тѣмъ не менѣе потребовались руководящія старанія Петрарки въ литературной области, чтобы художники сознательно обратили свои взоры къ античному міру.

XV вѣкъ есть переходная эпоха, стремившаяся примирить архитектурныя преданія недавняго прошлаго съ античными формами. При построеніи церквей возвращаются къ базиликамъ, частью съ плоскими покрытіями, иногда же съ крестовыми сводами. Но въ отдѣлкѣ, въ разстановкѣ колоннъ и столбовъ съ ихъ базами, капителями и карнизами, въ распредѣленіи арокъ и архитравовъ, въ облицовкѣ оконъ и порталовъ и т. п. преобладаетъ подражаніе античному. Особенно излюбленъ въ ранній періодъ возрожденія коринѳскій орденъ, капители котораго подвергаются разнообразнымъ видоизмѣненіямъ, зачастую весьма остроумнымъ и красивымъ; нерѣдко примѣняется также и его пышный карнизъ (рис. 59). Въ свѣтскихъ зданіяхъ видно стремленіе придать неправильнымъ средневѣковымъ размѣрамъ болѣе строгую симметрію, видно стремленіе къ яснымъ, гармоничнымъ пропорціямъ, къ расчлененію построекъ посредствомъ изящнаго карниза, основные элементы котораго имѣютъ античную форму (рис. 59), хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напримѣръ въ окнахъ арочной формы, раздѣленныхъ колонками (рис. 59 и 61), удерживаются основныя черты средневѣковаго фасада. На первомъ планѣ выступаетъ архитектура дворцовъ, развившаяся изъ архитектуры средневѣковыхъ замковъ, какъ и придворная, причудливая, роскошная жизнь князей этой эпохи возникла изъ воинственнаго, феодальнаго, рыцарскаго быта прежнихъ временъ. Тутъ въ большомъ употребленіи аркады со стройными, большею частью коринѳскими колоннами; особенно красивый и благородный видъ принимаютъ дворы дворцовъ съ ихъ открытыми галлереями, держащимися большею частью на колоннахъ, иногда

же—на столбахъ (рис. 60). Конечно, въ сооруженіяхъ этой эпохи есть много игриваго и лишняго; строгая архитектурная критика замѣтитъ въ нихъ нѣкоторые недостатки, но по свѣжести, наивности, полнотѣ фантазіи и красивой обработкѣ формъ они превосходятъ большинство современныхъ имъ декоративныхъ построекъ позднѣйшей готики. Поэтому-то произведенія ранняго періода Возрожденія получаютъ неотразимую привлекательность, составляющую счастливое преимущество вдохновленной юности. Но изящество и красота декоративности въ многочисленныхъ

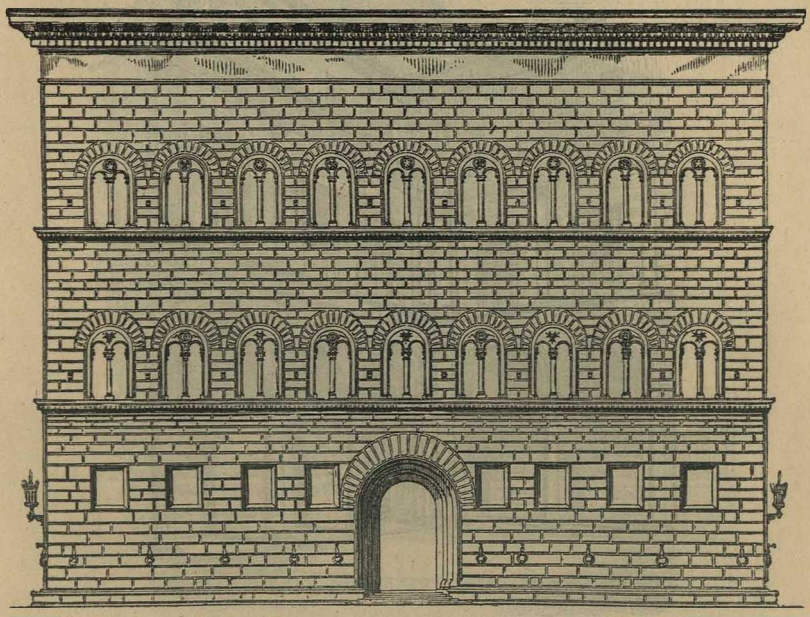


Рис. 59. Фасадъ палаццо Строцци въ Флоренціи.

небольшихъ произведеніяхъ архитектуры—въ надгробныхъ памятникахъ, алтаряхъ, каѳедрахъ, убранствѣ хора и т. п.—заключаются въ свободномъ примѣненіи классическихъ мотивовъ, какого не видывали съ античныхъ временъ.

Флоренція, издавна бывшая колыбелью изящныхъ искусствъ, является ею и для Возрожденія, отцомъ котораго былъ великій мастеръ Филиппо Брунеллески (1377—1446 г.). Имъ сооруженъ куполъ Флорентинскаго собора, гдѣ впервые со временъ византійской эпохи въ величественной формѣ введенъ въ

архитектуру мотивъ купола, какъ новый элементъ церковной архитектуры; далѣе: церкви св. Лаврентія и св. Духа, принадлежащія обѣ къ типу базиликъ съ колоннами, запечатлѣны благороднымъ классицизмомъ, дворецъ Pitti, который слыветъ за красивѣйшій образецъ флорентійскаго дворцоваго стиля. Брунеллески впервые придалъ художественное значеніе рустикѣ. Изъ другихъ памятниковъ, воздвигнутыхъ во Флоренціи, замѣча-

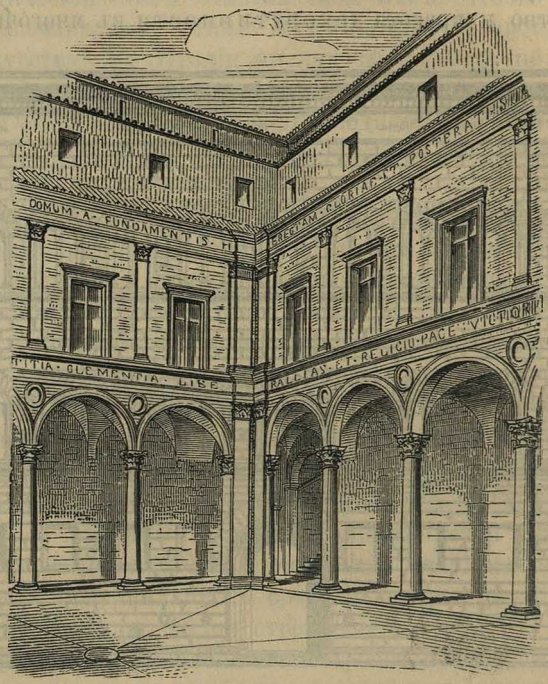


Рис. 60. Дворъ во дворцѣ въ Урбино.

тельны дворцы Строцци, знаменитый своимъ карнизомъ (рис. 59), Гонди, Гваданьи, Риккарди, Руччеллаи. Въ послѣднемъ Лео Баттиста Альберти впервые пытался соединить рустику съ колоннами.

Римъ представляетъ также въ своемъ маломъ и большомъ Венеціанскомъ палаццо произведенія, достойныя этой эпохи; въ большомъ, который остался неоконченнымъ, имѣется первый примѣръ красиваго зданія съ колоннами, исполненнаго по образцу Колизея.

Въ Верхней Италіи мраморный великолѣпный фасадъ Чертозы въ Павіи—одинъ изъ блестящихъ примѣровъ черезчуръ роскошной декораціи; въ то же время въ Ломбардіи возникаетъ классически усовершенствованная архитектура изъ обожженной глины (терракоттовый стиль), которой богатые и великолѣпные примѣры видимъ въ такихъ произведеніяхъ, какъ фасадъ большого госпиталя въ Миланѣ и палаццо въ Болоньи.

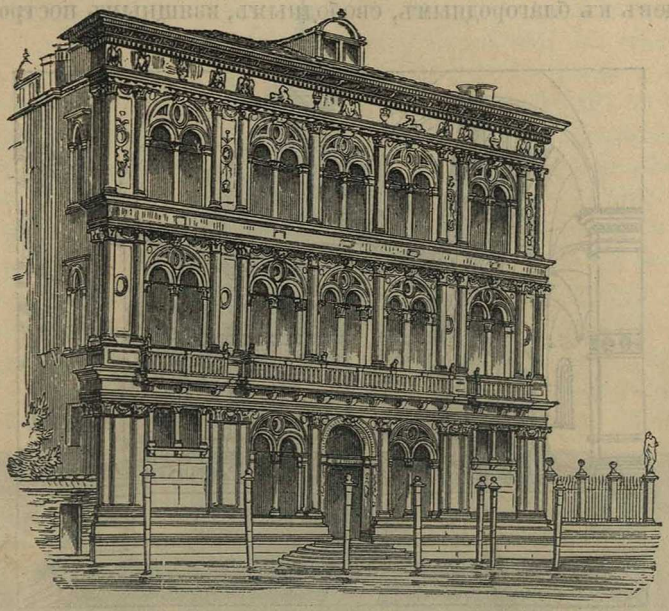


Рис. 61. Дворецъ Вендраминъ-Калерджи въ Венеціи.

Въ Венеціи постройка дворцовъ отмѣчена богатствомъ и удивительной роскошью въ мраморныхъ фасадахъ и граціозныхъ формахъ оконъ. Таковы: дворецъ Вендраминъ-Калерджи (рис. 61), дворъ дворца дожей съ его лѣстницей Гигантовъ и друг.

Періодъ второй: Цвѣтущая пора Возрожденія (1500—1580).

До тѣхъ поръ, пока главнымъ мѣстомъ, гдѣ разработывался новый стиль, была Флоренція, онъ сохранялъ тотъ изящный характеръ переходной эпохи, какой возникъ отъ смѣшенія антич-

ныхъ и средневѣковыхъ формъ. Къ 1500 году сцена измѣнилась, а съ нею и судьба Возрожденія. Покровитель искусствъ, папа Юлій II, привлекъ къ своему двору знаменитѣйшихъ мастеровъ новыхъ временъ, и такимъ образомъ Римъ сдѣлался центромъ искусства. Періодъ двадцатилѣтія былъ для этого города тѣмъ, чѣмъ былъ для Аѳинъ вѣкъ Перикла, когда всѣ искусства расцвѣли въ рѣдкомъ единеніи и взаимодѣйствіи произведеній высшей и неувядаемой красоты. Болѣе чѣмъ когда-либо вкусъ итальянцевъ къ благороднымъ, свободнымъ, изящнымъ постройкамъ

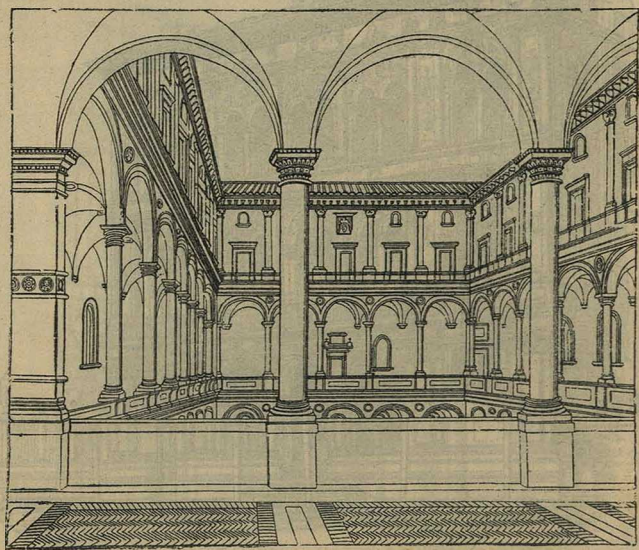


Рис. 62. Дворъ Cancelleria въ Римѣ.

достигъ своего апогея. Античное теперь воспроизводится съ большей строгостью, изучается глубже; спокойствіе и достоинство водворяются на мѣсто игривой красоты прежней эпохи; средневѣковое настроеніе исчезаетъ, и классическій отпечатокъ ложится на всѣ созданія этого золотого вѣка. Блескъ Возрожденія проявляется теперь особенно въ свѣтской архитектурѣ—въ дворцахъ, сдѣлавшихся знаменитыми величіемъ своихъ пропорцій и классически благородной отдѣлкой карнизовъ, оконъ и порталовъ, а также дворами съ колоннами и столбами. И въ церковной архитектурѣ видно стремленіе къ колоссальности, но средневѣковый крестовый сводъ оставленъ, и вмѣсто него поль-

зуется общимъ распространеніемъ римскій коробовый сводъ, вмѣстѣ съ куполомъ на массивныхъ столбахъ: въ конструктивномъ отношеніи это — скорѣе отсталость, чѣмъ прогрессъ.

Основателемъ римской школы былъ Донато Браманте, котораго собственно звали Донато Ладзари, изъ Урбино (1444—1514 г.). Знаменитѣйшимъ изъ его созданій былъ колоссальный дворецъ Cancelleria, съ дворомъ, окруженнымъ колоннами

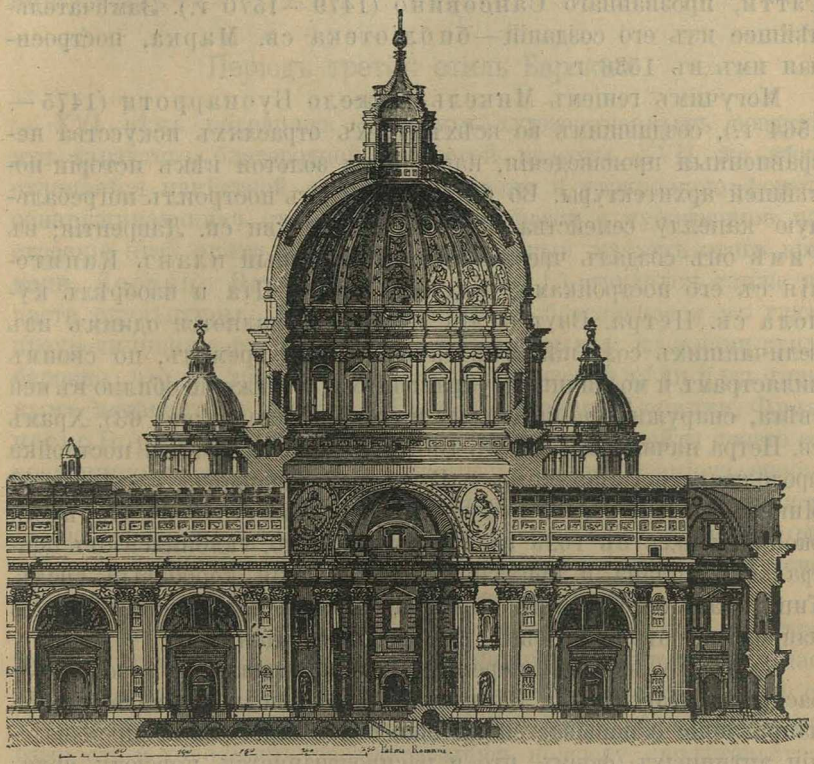


Рис. 63. Поперечный разрѣзъ собора св. Петра въ Римѣ.

(рис. 62). Не столь значительный, но не менѣе превосходный дворецъ Жиро̀ (Giraud) и Tempietto при церкви С.-Пьетро-инъ-Монторіо. Также по его планамъ и имъ начатъ соборъ св. Петра въ новомъ видѣ. Браманте вернулся къ системѣ сводчатой центральной постройки, увѣнчанной большимъ куполомъ. Одинъ изъ искуснѣйшихъ учениковъ этого мастера, Бальдассаре Перуцци (1481—1536 г.) былъ строителемъ Фарнезинской виллы, кото-

рая прославилась живописью Рафаэля на стѣнахъ и потолкахъ, и дворца Массими съ его прекраснымъ дворомъ. Самъ Рафаэль создалъ замѣчательный архитектурный памятникъ, дворецъ Пандольфини во Флоренціи.

На ряду съ римской школой, венеціанская въ этотъ періодъ сохранила направленіе совершенно индивидуальное, благодаря работамъ знаменитаго мастера, флорентійца Джакопо Татти, прозваннаго Сансовино (1479—1570 г.). Замѣчательнѣйшее изъ его созданій—библіотека св. Марка, построенная имъ въ 1536 г.

Могучимъ геніемъ Микель-Анжело Буонарроти (1475—1564 г.), создавшимъ во всѣхъ трехъ отрасляхъ искусства несравненныя произведенія, начинается золотой вѣкъ исторіи новѣйшей архитектуры. Во Флоренціи онъ построилъ погребальную капеллу семейства Медичи при церкви св. Лаврентія; въ Римѣ онъ создалъ чрезвычайно живописный планъ Капитолія съ его постройками, воздвигъ Порта Піа и изобрѣлъ купола св. Петра. Внутри эта постройка является однимъ изъ величайшихъ созданій архитектуры всѣхъ временъ, по своимъ пилястрамъ и мозаичнымъ украшеніямъ, а также по обилію въ ней свѣта, снаружи—по красивому профилю купола (рис. 63). Храмъ св. Петра началъ строить въ 1506 г. Браманте, потомъ постройка продолжалась Рафаэлемъ и Перуцци; наконецъ, 72-хъ-лѣтній Микель-Анжело взялся руководить работами (1546 г.). Бернини окончилъ ихъ въ 1629 г., причемъ, однако, уклонился отъ центральнаго плана и примѣнилъ исполинскій коробовый сводъ. Типъ храма св. Петра въ слѣдующемъ вѣкѣ былъ принятъ, какъ наиболѣе соотвѣтствующій религіознымъ зданіямъ.

Съ 1550 г. вводится перемѣна, возвѣщающая вторую эпоху расцвѣта Возрожденія. Нѣсколько болѣе холодное, рефлективное направленіе основывается на еще болѣе строгомъ воспроизведеніи античныхъ формъ, что и распространяется повсюду архитектурными руководствами значительнѣйшихъ мастеровъ. Главные представители этого направленія: Виньола, собственно Джакомо Бароцци; его важнѣйшія постройки—церковь Іисуса въ Римѣ и замокъ Капрарола близъ Витербо; Джорджо Вазари, извѣстный біографъ художниковъ и строитель дворца Уффицій во Флоренціи, но особенно замѣчателенъ Андреа Палладіо (1518—1580 г.), построившій въ своемъ родномъ городѣ, Виченцѣ, нѣсколько значительныхъ дворцовъ, базиликъ и интересный, исполненный по античному плану, Олимпійскій те-

атръ. Въ то же время и Генуя имѣла своего знаменитаго зодчаго, Галеаццо Алесси (1500—1572 г.), создавшаго въ церкви Мадонны da Carignano благородный центральный куполъ и въ такихъ сооруженіяхъ, какъ дворцы Спинола и Саули,—типъ тѣхъ величественныхъ генуезскихъ дворцовъ, которые производятъ несравненное впечатлѣніе совмѣщеніемъ просторныхъ дворовъ съ лѣстницами (лучшимъ образцомъ можетъ служить дворъ Университета).

Періодъ третій: стиль Барокко.

XVI вѣкъ сохранялъ въ своихъ художественныхъ созданіяхъ характеръ благородной и строгой красоты, XVII же вѣкъ отличается извѣстной свободой пріемовъ и утрировкою формъ, обнаруживающихъ страстное, увлекающееся и чувственное настроеніе этой эпохи. Самый замѣчательный мастеръ этого времени, Лоренцо Бернини (1584—1680 г.), трудился также по части скульптуры. Большое смѣшеніе и бросающееся въ глаза преувеличиваніе формъ въ орнаментаціи вызвало къ жизни стиль барокко, что не трудно замѣтить въ бронзовой сѣни надъ главнымъ алтаремъ въ храмѣ св. Петра. Соперникъ Бернини, Франческо Борромини (1599—1667 г.) старался превзойти своего современника невѣроятными завитками и комбинированіемъ необычайныхъ формъ. У него прямыя линіи почти совсѣмъ исчезаютъ въ постройкахъ; даже фронтоны надъ окнами и карнизы принимаютъ такіе изгибы, что всякая строгость въ композиціи исчезаетъ, и каждая часть точно вытѣсняется другою.

Въ XVIII вѣкѣ оставляютъ это преувеличиваніе и стараются, путемъ болѣе простыхъ комбинацій, вернуться на классическую дорогу. Хотя еще строится много хорошихъ зданій, но творческая сила все болѣе и болѣе перестаетъ обнаруживаться: бѣдность и холодность, распространяясь повсюду, свидѣтельствуютъ только объ отсутствіи жизнедѣятельнаго принципа.

б) Въ прочихъ странахъ.

Тогда какъ въ Италіи Возрожденіе водворилось побѣдоносно и достигло почти исключительнаго господства, другія страны Европы долго держались традицій готическаго стиля, и даже въ XVI вѣкѣ эта послѣдняя архитектурная форма Среднихъ вѣковъ достигла поздняго расцвѣта.

Наконецъ, вслѣдствіе частыхъ сношеній Италіи съ другими государствами Европы, Возрожденіе распространилось и въ нихъ мало-по-малу, произвело много замѣчательныхъ зданій, въ которыхъ изящество было главной отличительной чертой. До XVII вѣка итальянскій стиль находилъ себѣ вездѣ легкій доступъ и вообще былъ въ почетѣ, но господствовалъ стиль не чистый и строгій, не такой, какимъ онъ былъ въ золотой вѣкъ, но стиль, перешедшій въ барокко, и вскорѣ правила итальянскихъ архитекторовъ (Виньолы, Палладіо) сдѣлались обязательными для всѣхъ странъ.

Во Франціи западный фасадъ Луврскаго дворца—одинъ изъ красивѣйшихъ образцовъ архитектуры этой эпохи; онъ былъ построенъ Пьеромъ Лескò, въ 1564 г. Древнѣйшая часть дворца Тюльери проще; она построена въ 1541 г. Филибертомъ Делормомъ. Зàмокъ Шамборъ обнаруживаетъ преувеличенность въ декорированіи, зàмокъ Блуа представляетъ болѣе благородства; эти обѣ постройки относятся къ временамъ Франциска I. Самыя капитальныя созданія слѣдующаго столѣтія—Домъ инвалидовъ и Пантеонъ, а также построенный при Людовикѣ XIV причудливый Версальскій дворецъ.

Направленіе, возникшее въ срединѣ XVIII вѣка, такъ называемое рококо, служившее выраженіемъ роскоши и необузданности временъ Людовика XIV, выразилось грандіозностью въ нарядномъ и богатомъ убранствѣ внутренности зданій. Но это направленіе основывалось на капризномъ комбинированіи традиціонныхъ формъ.

Въ Испаніи слѣдуетъ назвать, какъ главное сооруженіе этой эпохи, построенный въ 1563—1584 гг. монастырь Эскуріалъ.

Въ Нидерландахъ Рубенсъ строилъ въ томъ же стилѣ церковь св. Іакова въ Антверпенѣ.

Въ Германіи готическій стиль удержался до XVI-го вѣка; затѣмъ находимъ здѣсь въ стилѣ перваго періода Возрожденія: красивый Бельведеръ на Градчинѣ, въ Прагѣ, величественныя развалины зàмка въ Гейдельбергѣ, изящный портикъ ратуши въ Кёльнѣ, ратушу въ Аугсбургѣ и Нюрнбергѣ, колоссальныя галлереи ратушъ въ Бременѣ и Любекѣ, многочисленныя и красивыя публичныя и частныя зданія въ Данцигѣ, также многіе дворцы, напр. въ Торгау (рис. 64), въ Дрезденѣ, Штутгартѣ, Плассенбургѣ съ богато декорированнымъ дворомъ, въ Гейлигенбергѣ съ красивымъ заломъ, Траусницъ, Шалабургъ, въ Австріи: Шпиталь—въ Каринтіи, Амрасъ—

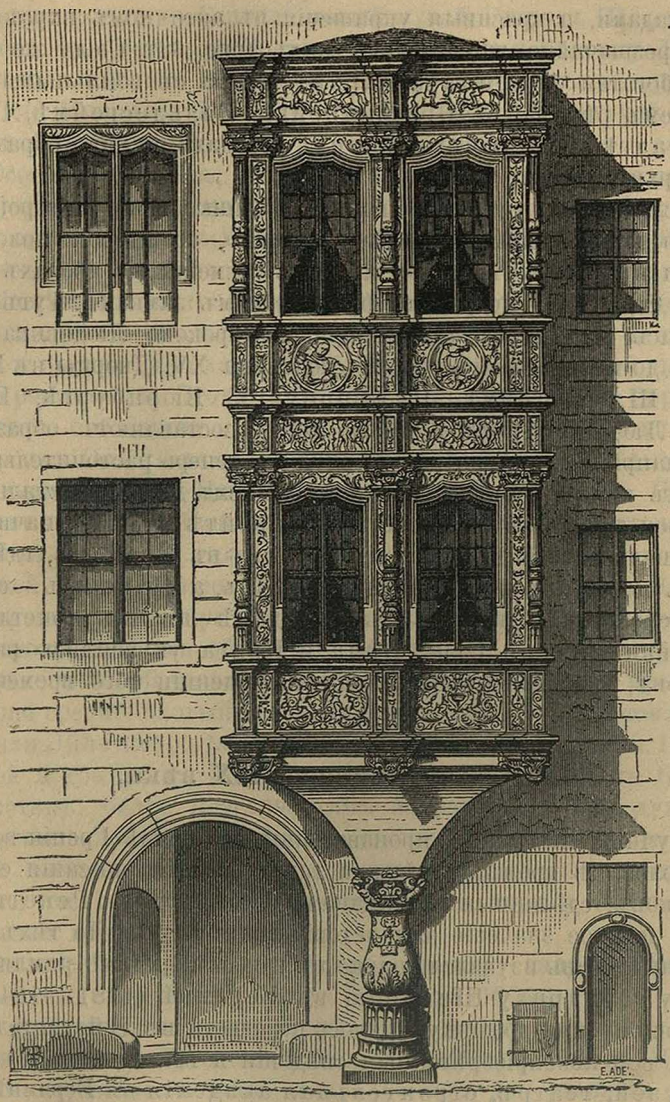


Рис. 64. Фонарь въ замкѣ въ Торгау.

въ Тиролѣ и т. д. и множество частныхъ построекъ, именно въ Нюрнбергѣ, Ротенбургѣ, Лемго, Мюнстерѣ и др. мѣстахъ. Высокіе фронтоны, богато украшенные фонари, роскошныя витыя лѣстницы соединяются съ колоннадами, дворами

съ аркадами, и красивыя украшенія въ античномъ вкусѣ имѣютъ чрезвычайно живописный видъ (рис. 64). Сюда же относится богатая филенчатая архитектура съ обильнымъ примѣненіемъ рѣзьбы; въ Брауншвейгѣ, Гильдесгеймѣ, Гальберштадтѣ и во многихъ другихъ городахъ не мало образцовъ этой архитектуры.

Послѣ тридцатилѣтней войны, возникновеніе которой положило конецъ нѣмецкому Возрожденію, во второй половинѣ XVII и въ XVIII вѣкѣ, при многихъ нѣмецкихъ дворахъ возникло стремленіе подражать французскимъ замкамъ. Тутъ примѣнялись всѣ затѣи стиля наряднаго рококо Людовика XIV вплоть до напыщеннаго рококо Людовика XV. Дворцы въ Мюнхенѣ, Шлейссгеймѣ, Нимфенбургѣ, Вюрцбургѣ, Брухзалѣ, Людвигсбургѣ и многіе другіе составляютъ образчики этого направленія. Архитектура служила теперь расточительнымъ затѣямъ князей, и рядомъ съ построеніемъ дворцовъ стали возводиться театры (въ Мюнхенѣ, Байрейтѣ и др.). Значительнѣе и величественнѣе стала архитектура въ Берлинѣ, гдѣ Неринтъ построилъ знаменитый Цейхгаузъ, а Шлютеръ—огромный королевскій дворецъ. Въ Дрезденѣ явились кокетливыя постройки Зимняго Сада. Вѣна и Прага украсились рядомъ дворцовъ, грандіозно выражающихъ тенденціи того времени.

XIII. Архитектура XIX вѣка.

Научныя изысканія, произведенныя на почвѣ Греціи во второй половинѣ прошлаго вѣка, а также точныя описанія ея памятниковъ, сдѣланныя англичанами Стюартомъ и Реветтомъ, имѣли важное значеніе для исторіи архитектуры. До тѣхъ поръ античный стиль изучался только въ грубой передачѣ римлянами. Карлу Фридриху Шинкелю въ Берлинѣ (1781—1841 г.), выдающемуся художнику, удалось перенести въ дѣйствительную жизнь всѣ новопріобрѣтенныя свѣдѣнія и взгляды.

Музей, театръ, строительная академія въ Берлинѣ обязаны ему своимъ сооруженіемъ и замѣчательны столь же соразмѣрностью и колоссальностью, какъ и безупречною разработкою деталей. Шинкель также содѣйствовалъ своими планами воскрешенію готическаго стиля (Вердеровская церковь и памятникъ на Крейцбергѣ). По стопамъ Шинкеля, слѣдуя его указаніямъ, шелъ цѣлый рядъ его даровитыхъ учениковъ: Августъ Шти-

леръ построилъ въ Берлинѣ новый музей; Генрихъ Штраккъ—церковь св. Петра, національную галлерею и Колонну Побѣды. Золлеръ особенно отличался въ церковной архитектурѣ (церковь св. Михаила). Гицигъ—въ свѣтской архитектурѣ (биржа, банкъ и цейхгаузъ).

Особенная любовь, какую питалъ къ изящнымъ искусствамъ баварскій король Людвигъ I, способствовала большимъ успѣхамъ архитектуры въ Баваріи. Архитекторъ Лео фонъ-Кленце (1784—1864 г.) былъ строителемъ глиптотеки и пинакотеки въ Мюнхенѣ и валгаллы въ Регенсбургѣ. Этотъ художникъ былъ сторонникомъ классическаго направленія, тогда какъ Фридрихъ фонъ-Гертнеръ, умершій въ 1847 г., явился поборникомъ романтизма. Этотъ послѣдній былъ строителемъ церкви св. Людвига, библіотеки и Воротъ Побѣды. Въ готическомъ стилѣ построилъ Ольмюллеръ церковь предмѣстья Ау (Au), въ базиличномъ стилѣ—Цибландъ церковь Бонифація. При Максимиліанѣ II, въ Мюнхенѣ выработался особенный, пестрый, смѣшанный стиль; въ этомъ стилѣ построены зданія Максимиліановской улицы (національный музей, Maximilianeum). Нейрейтеръ, напротивъ, при постройкѣ политехникума и академіи художествъ, держался образцовъ Возрожденія.

Въ остальной части Южной Германіи примѣнялся преимущественно средневѣковый стиль, именно романскій. Въ такомъ стилѣ строили Эйзенлоръ (зданія баденской желѣзной дороги). Гюбшъ (музей и театръ въ Карлсруэ, вокзалъ на водахъ въ Баденѣ). Напротивъ, болѣе классическимъ направленіемъ, въ духѣ Возрожденія, извѣстны: Лейнсъ—своими постройками въ Штутгартѣ королевской виллы, королевскаго дворца и готической церкви св. Іоанна, Эгле (политехникумъ, горная школа, католическая церковь) и Гнаутъ.

Въ числѣ представителей классическаго направленія назовемъ прежде всего Готтфрида Земпера (1804—1879 г.), строителя дрезденскаго театра, сгорѣвшаго вскорѣ послѣ его открытія, и музея въ Дрезденѣ, а также политехникума въ Цюрихѣ, новыхъ музеевъ въ Вѣнѣ и пр. Земперъ для развитія нѣмецкой архитектуры имѣетъ такое же значеніе, какъ и Шинкель, ибо онъ проложилъ путь Возрожденію, которому слѣдуютъ и теперь большинство нѣмецкихъ архитекторовъ. Болѣе эллинско-классическаго направленія держался Теофилъ Ганзенъ, избравшій столицу Австріи центромъ своей блестящей дѣятельности (зданіе парламента, евангелическая гимназіи и др.). Ген-

рихъ Ферстель, которому Австрія обязана многими церквами и музеями, и Фридрихъ Шмидтъ держались готическаго стиля (ратуша, пятинефная церковь и т. п.). Новое нѣмецкое направленіе примыкаетъ къ Возрожденію.

Во Франціи классическая школа имѣла главныхъ сторонниковъ въ Гитторфѣ, построившемъ церковь St.-Vincent de Paul въ Парижѣ, и Дюбанѣ, строителѣ школы изящныхъ искусствъ; но и средневѣковой стиль, особенно готическій, здѣсь возобновлялся всюду, примѣняясь, впрочемъ, болѣе къ церковнымъ зданіямъ, нежели къ свѣтскимъ.

Въ Англіи, наконецъ, сторонниками готики были Барри (зданіе парламента въ Лондонѣ) и Скоттъ (церковь св. Николая въ Гамбургѣ и др.).

ВТОРОЙ ОТДѢЛЪ.

Скульптура.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріалъ и его обработка.

Матеріалъ, какимъ пользуется ваятель, весьма разнообразенъ. Кромѣ различныхъ породъ камня, мрамора и гранита, песчаника и известняка, даже благородныхъ камней, особенно оникса, ваятель пользуется глиной во всѣхъ ея видахъ, до фарфоровой включительно, а также деревомъ и слоновой костью, металлами— не только бронзой, мѣдью, желѣзомъ и цинкомъ, но даже благородными металлами, золотомъ и серебромъ. Создаетъ онъ свое произведеніе при помощи формовки, лѣпки и отливки—изъ матеріала мягкаго или приведеннаго въ жидкое состояніе; изъ твердаго матеріала, камня или металла—при помощи ковки и чеканки; изъ дерева и однородныхъ съ нимъ матеріаловъ—посредствомъ рѣзьбы.

Архитекторъ выполняетъ свое произведеніе по рисунку, набросанному на бумагѣ, скульпторъ же выражаетъ свою первую мысль въ эскизѣ, сдѣланномъ изъ глины или воска. Этотъ эскизъ обыкновенно отливается изъ гипса и служитъ скульптору руководствомъ при дальнѣйшей работѣ. По основнымъ чертамъ, выраженнымъ въ эскизѣ, мастеръ лѣпитъ на желѣзномъ каркасѣ свою модель изъ глины; для произведеній болѣе значительныхъ размѣровъ приготовляется сперва еще вспомогательная модель меньшей величины, по которой собственно и

выполняется модель такой же величины, какую должно имѣть создаваемое произведеніе. Какъ скоро модель исполнена и идея художника нашла въ ней себѣ полное выраженіе, то по глиняной модели изготовляется изъ гипса такъ называемая черная форма, для которой жертвуется самой моделью, дабы получился гипсовый отливокъ, и этотъ послѣдній, подъ названіемъ гипсовой модели, служитъ руководствомъ при послѣдующей работѣ ваятеля. Всѣ эти подготовительныя работы одинаково необходимы при исполненіи скульптурныхъ произведеній какъ изъ камня, такъ и металловъ.

Скульпторъ исполняетъ затѣмъ по гипсовой модели свою работу изъ камня, будетъ ли это обыкновенный песчаникъ, или известнякъ, или же благородный мраморъ и даже гранитъ.

Тогда какъ породы мелкаго камня, по ихъ тусклому цвѣту и болѣе грубому зерну, употребляются только для орнаментаціи, а гранитъ, египтянами уже примѣнявшійся съ большимъ мастерствомъ, по своей твердости представляетъ значительныя трудности для рѣзца,—благородный бѣлый мраморъ, по своему тонкому зерну и прозрачности, особенно предпочитается для произведеній скульптуры. Поэтому-то греки для своихъ славныхъ произведеній употребляли паросскій и пентелійскій мраморъ, между тѣмъ какъ въ новѣйшія времена стали пользоваться каррарскимъ мраморомъ и съ недавняго времени тирольскимъ, который нѣсколько тверже каррарскаго. Страсть римлянъ ко всему, что бросается въ глаза, находила себѣ удовлетвореніе въ употребленіи для произведеній пластики цвѣтныхъ камней, мрамора чернаго, краснаго и даже пестраго.

При исполненіи изъ камня произведенія, для котораго изготовлена глиняная модель, выдающіяся части послѣдней, съ помощью циркуля, отвѣса и линейки, переводятся пунктированіемъ на подлежащую обдѣлкѣ глыбу. Это пунктированіе должно служить руководящимъ указаніемъ для помощниковъ художника при удаленіи ненужныхъ частей камня посредствомъ рѣзца и молота. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ пользуются при этомъ такъ называемой пунктирной рамой, въ которой перекрещивающіяся нити указываютъ на тѣ твердыя части, какія должны быть сняты. Такъ, мало-по-малу, возникаетъ изъ необдѣланной глыбы все еще эскизный образъ задуманнаго произведенія, который отдѣлывается все тоньше и тоньше опытными рабочими, до тѣхъ поръ, пока, наконецъ, рука художника не придастъ ему послѣдней отдѣлки. Нѣжная работа пемзой сообщаетъ поверхности сво-

его рода политуру, которая не должна рѣзко бросаться въ глаза въ частяхъ, наиболѣе выступающихъ наружу. Замѣчательно, что греки и римляне пробовали придавать гармоничность своимъ мраморнымъ произведеніямъ наващиваніемъ ихъ и даже раскрашиваніемъ и золоченіемъ (полихромія). Сплошная бѣлизна мраморныхъ статуй нашего времени показалась бы имъ жесткой и мертвенной.

На ряду съ камнемъ, и дерево съ древнихъ временъ находило себѣ разнообразное примѣненіе. У египтянъ уже встрѣчаются деревянныя статуи; также и фигуры боговъ въ древнѣйшихъ греческихъ храмахъ вырѣзывались изъ дерева, причемъ всегда примѣнялось раскрашиваніе. Въ Средніе вѣка скульптура изъ дерева была въ большомъ почетѣ, особенно въ Германіи. До сихъ поръ еще встрѣчается множество рѣзныхъ изъ дерева алтарныхъ украшеній, пышно раскрашенныхъ и раззолоченныхъ. Тутъ преимущественно употреблялось въ дѣло мягкое, поддающееся рѣзцу липовое дерево.

Для мелкихъ произведеній скульптуры употребляется слоновая кость, какъ то встрѣчаемъ уже у египтянъ, а впослѣдствіи у грековъ и римлянъ. Отъ нихъ отрасль эта перешла къ византійцамъ, а отъ послѣднихъ—на Западъ; въ Средніе вѣка и въ послѣдующій періодъ изъ слоновой кости дѣлались красивыя вещицы. И здѣсь также нерѣдко примѣнялись золото и краски. Къ деревянной скульптурѣ должны быть отнесены тѣ колоссальныя произведенія грековъ изъ золота и слоновой кости (хризоэлефантинныя), которыя выполнены такъ, что обнаженныя части состоятъ изъ слоновой кости, одежда — изъ золота, а все остальное сдѣлано изъ дерева. Такъ исполнены знаменитые шедевры, напримѣръ Аѳина Фидія для Парѳенона и Зевсъ того же мастера для храма въ Олимпіи. Также и тутъ примѣнялась раскраска.

Важнѣйшимъ матеріаломъ для скульптуры, на ряду съ мраморомъ, служитъ бронза. Тогда какъ мраморъ наиболѣе пригоденъ для воспроизведенія нѣжныхъ, идеальныхъ и особенно женственныхъ формъ, бронза, напротивъ, предпочитается для сильныхъ, мужественныхъ, энергическихъ выраженій. Сверхъ того она употребляется вездѣ, гдѣ колоссальность задачи или сильная степень движенія препятствуютъ примѣненію мрамора, ибо сильно подвижныя фигуры изъ мрамора требуютъ особыхъ подпоръ для рукъ и другихъ частей тѣла, что всегда составляетъ недостатокъ произведенія. Наконецъ, въ сѣверныхъ стра-

нахъ для памятниковъ на открытомъ воздухѣ бронза предпочитается легко вывѣтривающемуся мрамору; къ тому же, въ этихъ странахъ металлъ, вслѣдствіе своего окисленія, осажденія на немъ яри, принимаетъ тотъ зеленоватый или темный оттѣнокъ (патину), который значительно усиливаетъ впечатлѣніе гармоничности, смягчая и ослабляя слишкомъ рѣзкій блескъ металла.

Съ древнѣйшихъ временъ бронза и на Востокѣ, и у грековъ обработывалась или съ помощью молота, которымъ изъ бронзы дѣлаются тонкія пластинки, размягчаемыя на огнѣ, или посредствомъ отливки получалась въ задуманной формѣ. Изнутри дѣлается выпуклость, а затѣмъ молотокъ художника мало-по-малу придаетъ ей ту форму, какую надо выразить. Этотъ процессъ, требующій большой ловкости и продолжительной опытности, практиковался въ позднѣйшія времена только тамъ, гдѣ приходилось увѣнчивать какое-либо зданіе произведеніемъ изъ бронзы возможно малаго вѣса, какова, напримѣръ, колесница Побѣды, украшающая Бранденбургскія ворота въ Берлинѣ, и Брунонія на дворцѣ въ Брауншвейгѣ.

Процессъ отливки бронзы болѣе распространенъ. Онъ требуетъ весьма сложныхъ подготовительныхъ работъ. Прежде всего необходимо особенно тщательно приготовить металлъ. Тогда какъ мѣдь можно обработывать молотомъ, — для того, чтобы сдѣлать ее плавкой, необходимо къ ней прибавлять олова, и отъ этого соединенія получается бронза. Затѣмъ слѣдуетъ по гипсовой модели изъ формовальнаго песку сдѣлать форму для отливки или всего произведенія сразу, или же отдѣльныхъ его частей; цѣлесообразнѣе, въ особенности для большихъ произведеній, изготовлять нѣсколько отдѣльныхъ формъ (статуя Баваріи въ Мюнхенѣ, памятникъ Фридриха въ Берлинѣ и др.). Эта форма состоитъ изъ внѣшней раковины (Mantel), т. е. изъ пустой формы, окружающей модель, и изъ внутренней, или ядра; между ними остается пространство по толщинѣ слѣпка. Потомъ форма со всѣхъ сторонъ окружается обручами для приданія ей прочности, послѣ чего придѣлывается къ ней извѣстное количество трубъ, изъ которыхъ въ однѣ льется бронза, а черезъ другія удаляется воздухъ. Какъ только расплавленный металлъ перелитъ въ форму и охладился, раковина и ядро разбиваются и появляется отливокъ. Но при самыхъ благопріятныхъ условіяхъ онъ имѣетъ видъ неровный и нечистый, что̀ увеличивается еще отъ осадка изъ трубъ слѣпка. Въ такомъ случаѣ необходима предварительная очистка посредствомъ кислотъ, по-

томъ статуя чеканится напильникомъ, т. е. на статуѣ дѣлаются имъ тонкія штриховки, такъ, чтобы форма вездѣ была вычищена одинаково. Штриховка всегда представляетъ невыгоды, такъ какъ она болѣе или менѣе захватываетъ самую форму, а потому здѣсь нужно большое умѣнье.

Съ недавняго времени, вмѣсто дорогой бронзы, зачастую для пластическихъ произведеній употребляются желѣзо и цинкъ; чтобы скрыть некрасивый цвѣтъ металла, а въ особенности для предохраненія его отъ вліянія атмосферныхъ перемѣнъ, необходимо или покрывать металлъ слоемъ масляной краски, которая, во всякомъ случаѣ, сглаживаетъ формы, или же, какъ и встрѣчается большею частью, необходимо осажденіе на произведеніе мѣди посредствомъ гальванопластическаго тока, что́ придаетъ металлу низшаго сорта видъ бронзы. Кромѣ того, большія декоративныя работы исполняются изъ обожженной глины, болѣе мелкія—изъ фарфора матоваго, бѣлаго или, какъ было въ модѣ въ прошломъ столѣтіи, глазурованнаго, раскрашеннаго. Наконецъ, бываютъ алебастровые слѣпки, особенно примѣняемые въ музеяхъ для копій съ знаменитыхъ произведеній искусства. Однако, алебастръ всегда представляетъ собой что-то сухое и холодное; этотъ недостатокъ стараются ослабить примѣсью къ алебастру маслянистыхъ веществъ, напр. стеарина и т. п.

Драгоцѣнные металлы съ древнихъ временъ употребляются для выполненія небольшихъ художественныхъ работъ, и для этого пользуются преимущественно молоткомъ, равно какъ и плавкой и чеканкой (для монетъ и медалей). Золото въ особенности предпочитается по своей необыкновенной тягучести и ковкости, а также по своему теплому тону. Не въ такой степени удобно серебро, котораго холодный бѣлый блескъ темнѣетъ отъ окисленія слишкомъ легко, чтобы можно было достигнуть столь же благопріятныхъ результатовъ, какъ съ золотомъ. Знаменитѣйшими мастерами въ искусствѣ работать изъ золота были въ Италіи Бенвенуто Челлини, въ Германіи — Венцель Ямницеръ въ Нюрнбергѣ.

Наконецъ, благородные камни играютъ важную роль въ мелкихъ пластическихъ произведеніяхъ и съ античныхъ временъ обдѣлывались искуснѣйшими мастерами въ камеи (рельефно-рѣзные камни) и геммы (вогнуто-рѣзные камни). Камеи особенной величины и высокаго художественнаго достоинства относятся еще ко временамъ Птоломеевъ; они встрѣчаются до сихъ поръ нерѣдко (въ Вѣнѣ, Мальмезонскій камей въ Петербургѣ). Всего

чаще для такихъ работъ употреблялся ониксъ, который, своими слоями различныхъ цвѣтовъ, представлялъ изображеніе, рельефно выдававшееся на темномъ фонѣ.

Скульптура представляетъ свой сюжетъ или вполнѣ, въ видѣ отдѣльнаго образа (статуя), или въ видѣ совокупности нѣсколькихъ образовъ (группа), или же воспроизводитъ образъ полувыступающимъ наружу изъ поверхности, которая служитъ ему заднимъ планомъ. Если этотъ образъ выступаетъ меньше, чѣмъ на половину своей настоящей толщины, то получается барельефъ; если же воспроизводимый предметъ представленъ выступающимъ больше, чѣмъ на половину, въ такомъ случаѣ получается горельефъ.

Задача скульптуры — представлять одушевленную органическую жизнь въ ея наиболѣе понятной формѣ. Поэтому воспроизведеніе отдѣльнаго образа (статуя) составляетъ главную цѣль скульптуры. Если нѣсколько статуй соединены въ группу, то отдѣльно каждая изъ фигуръ уже не можетъ быть видима со всѣхъ сторонъ; но должно стремиться къ тому, чтобы ансамбль производилъ пластическое впечатлѣніе и обнаруживалъ это впечатлѣніе въ контурахъ, согласующихся съ ансамблемъ. Высшую задачу скульптуры составляетъ человѣкъ, затѣмъ, изъ животныхъ, — высшія ихъ породы, ближе стоящія къ человѣку. Растительное царство даетъ матеріалъ пластическому произведенію лишь какъ объяснительное дополненіе къ нему. Его богатыя подвижныя подробности противятся образному воспроизведенію.

Красота формы пластична только тогда, когда она воспроизводитъ дѣйствительную поверхность тѣла, а разнообразныя красивыя поверхности красиво объединены посредствомъ контура, абриса. Все угловатое, все, что составлено только изъ прямыхъ линій, несовмѣстимо съ красотой контура. Свободная волнообразная линія и овалъ суть образцы красивыхъ абрисовъ, а форма, въ какой только и можно найти такіе контуры, находится лишь въ человѣческомъ тѣлѣ. Ничто не можетъ быть совершеннѣе для произведеній скульптуры, какъ красивые, юные образы людей во цвѣтѣ силъ. Но скульпторъ не долженъ дѣлать простыя копіи: его задача создавать идеальные человѣческіе образы по художественному вдохновенію. Такъ какъ скульптура заботится только о пластичности формъ, то понятно, что она пренебрегаетъ

пособничествомъ красокъ, хотя въ античныя времена и въ средневѣковомъ христіанскомъ мірѣ пользовались красками (полихромія) въ болѣе или менѣе значительной мѣрѣ даже и для скульптурныхъ произведеній.

I. Скульптура Востока.

Религіозное міровоззрѣніе индусовъ имѣло на ихъ скульптуру не меньшее вліянія, чѣмъ и на архитектуру. Таинственность, мистичность, нашедшія себѣ выраженіе въ ихъ пещерныхъ храмахъ, усиливались еще больше въ торжественныхъ образныхъ произведеніяхъ скульптуры. Но у этого народа понятія объ образахъ его боговъ возникаютъ не изъ ясныхъ представленій, не изъ чисто-человѣческихъ, а изъ мечтательныхъ, фантастическихъ. Поэтому образы боговъ, исторія ихъ судебъ, глубокій, таинственный страхъ передъ невѣдомымъ, воплощались лишь въ темномъ циклѣ, въ смутныхъ представленіяхъ ихъ символическихъ подвиговъ, въ нагроможденіи головъ, рукъ, ногъ и членовъ, или въ необычайномъ смѣшеніи животныхъ и человѣческихъ формъ.

Большею частью такія представленія выражены рельефно снаружи топъ и пагодъ, или вырѣзаны на столбахъ при карнизахъ и въ стѣнныхъ нишахъ.

Изысканіями французовъ и англичанъ въ приевфратскихъ странахъ доказано существованіе тамъ весьма древняго искусства. Множество найденныхъ въ этихъ странахъ пластинокъ съ рельефами свидѣтельствуетъ о начаткахъ пластическаго искусства. Фигуры сильно выступаютъ наружу на поверхности; за исключеніемъ нѣкоторыхъ символическихъ фигуръ, все это — изображенія дѣйствительной жизни, сохраняющія, слѣдовательно, историческій характеръ, сцены изъ жизни царей, военныя и охотничьи (рис. 65). Развалины дворца въ Хорзабадѣ богаты такого рода образцами, которые, благодаря открытіямъ Ботты и Пласа, перевезены въ Луврскій музей. То же надо сказать и о дворцахъ въ Нимрудѣ и Куюнджикѣ, въ которыхъ скульптурныя произведенія открыты Лейярдомъ и помѣщены въ Британскій музей. Но тутъ же находятся и фантастическіе образы, человѣческія фигуры съ крыльями и звѣриными головами, особенно упомянутые раньше колоссальные привратники-быки, а также львы съ человѣческой длиннобородой головой и огром-

ными крыльями (рис. 10). Напротивъ, отдѣльныя статуи встрѣчаются только какъ рѣдкое исключеніе.

Подобно ассирійскимъ, персидскія зданія богаты пластическими украшеніями. Многочисленные рельефы, покрывавшіе стѣны дворца въ Персеполисѣ, свидѣтельствуютъ о блескѣ этой царской резиденціи: царь возсѣдаетъ на тронѣ, окруженный стражей (рис. 66); тутъ же толпятся разукрашенные придворные, послы подвластныхъ царю народовъ приносятъ ему продукты своихъ земель — быковъ, барановъ, лошадей и верблюдовъ, а также драгоцѣнную утварь и посуду. У входовъ находятся также фантастическіе стражи, очевидно, обличающіе вліяніе вавилоно-ассирійскаго искусства.

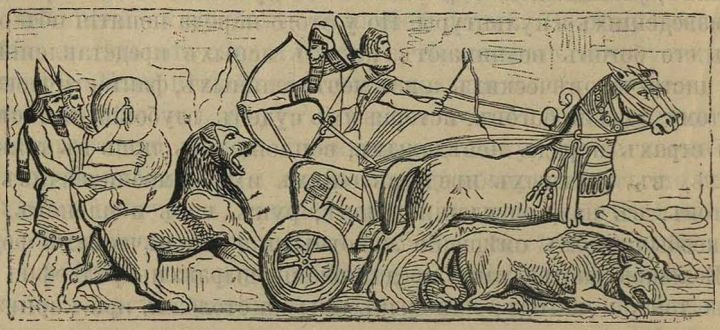


Рис. 65. Ассирійскій рельефъ: Цезарь на львиной охотѣ.

У египтянъ скульптура, какъ вѣрная спутница архитектуры, произвела множество памятниковъ, ни въ чемъ не уступавшихъ величію ихъ архитектурнаго творчества; но, подобно архитектоническимъ формамъ, скульптурныя формы не получили здѣсь дальнѣйшаго развитія, остались застывшими, однообразными. Объясненія такого явленія надо искать въ томъ, что пластика въ Египтѣ, какъ и вообще у восточныхъ народовъ, служила исключительно архитектурѣ—одинаково и своими статуями, и своими рельефами. Замѣчательно, что египетская скульптура въ древнѣйшихъ своихъ произведеніяхъ стремится къ соблюденію портретнаго сходства, какъ о томъ свидѣтельствуетъ, между прочимъ, гранитная фигура въ Луврѣ, найденная въ одной изъ древнихъ гробницъ Мемфиса, а также статуя сидящаго писца, находящаяся въ томъ же музеѣ (рис. 67). Поистинѣ неисчислимы рельефы, находимые на стѣнахъ египетскихъ хра-

мовъ, дворцовъ и гробницъ. Цѣль ихъ состояла въ томъ, чтобы на подобіе хроники, по возможности правдиваго историческаго разсказа, представить подробный отчетъ о жизни египтянъ. Техническій способъ исполненія рельефовъ былъ у нихъ совершенно особенный. Фигуры обыкновенно не выступали своею поверхностью изъ плоскости стѣны и получали слабое пластическое оживленіе только тѣмъ, что фонъ вокругъ нихъ былъ нѣсколько углубленъ. Такіе рельефы называются койланаглифами, у французовъ «bas reliefs en creux» — впалыми рельефами. Кромѣ того, эти рельефы расписаны были очень разнообразными красками,

Рис. 66. Рельефъ изъ Персеполиса.

преимущественно же красной, синей, зеленой, желтой и черной. Эти фигуры только едва выступали изъ поверхности стѣны и придавали ей видъ пестраго и богатаго ковра. Сохраненіе этихъ красивыхъ красокъ объясняется ихъ очень тщательнымъ приготовленіемъ и благопріятнымъ вліяніемъ климата.

Все, что принадлежитъ къ области человѣческой дѣятельности, общественной и частной жизни, составляло предметъ пластическаго искусства у египтянъ; тѣмъ не менѣе встрѣчаются и символическія произведенія религіознаго содержанія. Такъ, для характеристики главныхъ божествъ страны употреблялись эмблематическія средства: боговъ представляли съ человѣческимъ тѣ-

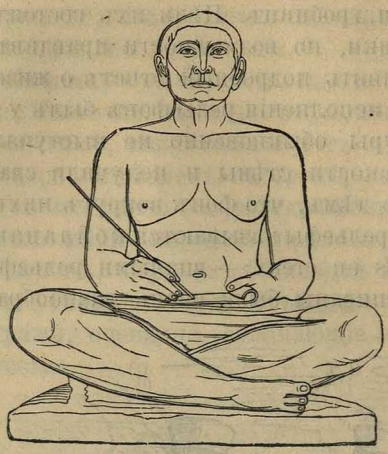


Рис. 67. Египетская фигура писца въ Луврѣ.

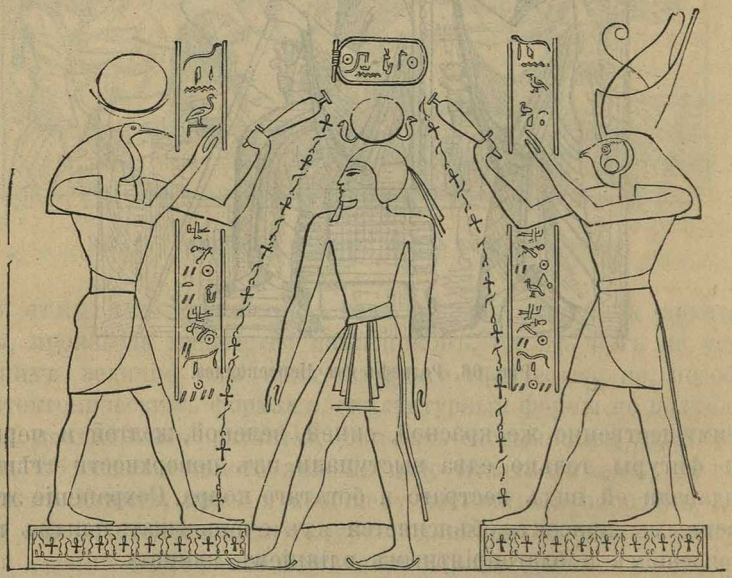


Рис. 68. Египетскій рельефъ: Рамзесъ III, между Тотомъ и Горусомъ.

ломъ и съ головою животныхъ, которыя въ то же время служили ихъ именами въ гіероглифическомъ значеніи (рис. 68). Тотъ, напримѣръ, имѣетъ голову ибиса, Анубисъ—голову со-

баки, Аммонъ—голову барана. Болѣе привлекательно представленіе загадочнаго существа, принадлежащее исключительно египетскому искусству,—сфинкса (у египтянъ—въ образѣ мужчины, у грековъ—въ образѣ женщины). У него львиное тѣло, къ которому приставлена мужская голова, — созданіе, которому нельзя отказать ни въ величественномъ характерѣ, ни въ мистическомъ значеніи.

II. Скульптура грековъ.

Фантазія грековъ была преимущественно пластическая, а потому именно въ пластикѣ они опередили всѣ націи. Но такъ какъ у грековъ отдѣльный человѣкъ былъ на заднемъ планѣ и

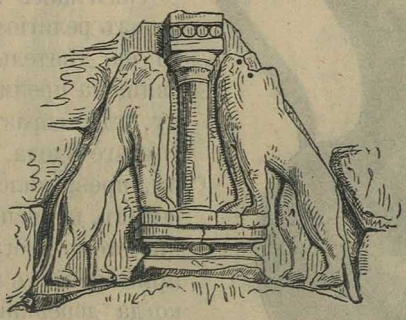


Рис. 69. Львиныя ворота въ Микенахъ.

каждый всецѣло принадлежалъ публичной, общественной жизни, то и художественное чувство изощрялось преимущественно въ обширной области общаго и грандіознаго. Поэтому греческая скульптура занималась болѣе воспроизведеніемъ боговъ и героевъ, нежели обыкновенныхъ людей, избирая сюжетомъ для своихъ рельефовъ событія героической эпохи преимущественно передъ реальными явленіями общественной жизни.

Греческая пластика возникла изъ олицетвореній боговъ. Гомеръ изображалъ боговъ совершенно въ видѣ людей, дѣйствующими и страдающими, милосердыми и гнѣвными, со всѣми человѣческими страстями. Востокъ, въ своей миѳологіи, хранилъ таинственныя, ужасныя сказанія, фантастическіе, смутные вымыслы, и потому фигуры его боговъ, по своимъ чудовищнымъ воплощеніямъ, не соотвѣтствовали этому общему представленію гре-

ковъ, а напротивъ, ихъ человѣчески ясные миѳы оставляли въ сторонѣ все смутное и чудовищное, и человѣкъ создавалъ себѣ боговъ по своему образу. Если полная гармонія частей тѣла составляла главную цѣль для грековъ, то и одежда этого тѣла имѣла большое значеніе, такъ какъ по свободѣ драпировокъ можно узнать характеръ и значеніе каждаго олицетворенія. Спокойная гармонія была для грековъ первымъ условіемъ красоты тѣла; она преобладала особенно въ формаціи головы—въ томъ, что называется греческимъ профилемъ. Многообразныя формы человѣческаго лица всѣ являются упрощенными до общаго типическаго отпечатка. Въ общихъ формахъ лица выражается пластическій характеръ цѣлаго.

Рис. 70. Золотой кувшинъ изъ Микенъ.

Такъ какъ пластика возникла изъ религіозныхъ воззрѣній, то ея дѣятельность была посвящена преимущественно храму, гдѣ образъ божества, изъ грубаго идола, похожаго на куклу, превратился въ идеальный образъ, полный чувства и жизни. Этотъ прогресъ совпалъ съ примѣненіемъ новаго матеріала, когда деревянныя пестро раскрашенныя статуи были вытѣснены хризоэлефантинными статуями; но золото и слоновая кость вскорѣ были замѣнены благороднымъ бѣлымъ мраморомъ и бронзой. Сверхъ того, храмъ нуждался въ пластическихъ украшеніяхъ. На фронтонѣ размѣщались группы статуй, метопы дорическаго храма украшались рельефными фигурами, а на фризѣ іоническаго сооруженія помѣщались болѣе сложныя рельефныя композиціи. Тѣмъ не менѣе греческая пластика умѣла сохранить свою независимость отъ архитектуры. Уже въ до-гомеровскій періодъ исполнялись замѣчательныя произведенія, доказательствомъ чего служатъ знаменитыя Львиныя ворота въ Микенахъ (рис. 69). Но и древнѣйшій, героическій періодъ былъ богатъ мелкими работами, особенно золотыми вещами, каковы, напримѣръ, найден-

ныя недавно въ большомъ изобиліи Шлиманномъ въ Троѣ и Микенахъ. Ихъ орнаментація (рис. 70) состоитъ почти исключительно изъ линейныхъ украшеній, весьма разнообразныхъ и нарядныхъ. При этомъ найдено множество крашеной посуды и глиняныхъ фигуръ, бронзовыхъ, серебряныхъ, золотыхъ и мѣдныхъ сосудовъ и принадлежностей утвари. Въ Малой Азіи замѣчателенъ въ археологическо-художественномъ отношеніи рельефъ памятника гарпій въ Ксанѳѣ, въ настоящее время находящійся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Тутъ представлены гарпіи, несущія въ рукахъ фигуры дѣтей, и богиня, сидящая на тронѣ и принимающая дары (рис. 71).

Историческое развитіе греческой скульптуры можно прослѣдить въ нижеслѣдующихъ четырехъ періодахъ.

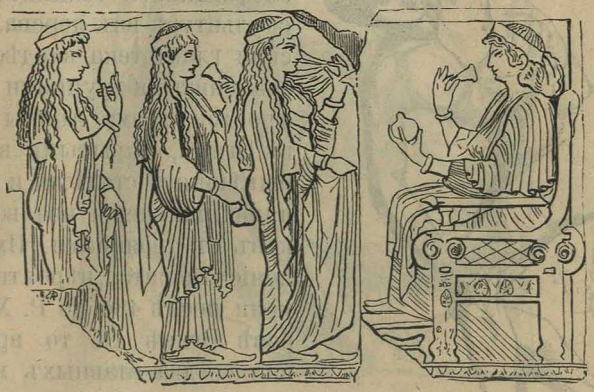


Рис. 71. Рельефъ на памятникѣ гарпій.

Первый періодъ

относится къ VI вѣку до Р. Х. На что было способно греческое искусство этого времени, ясно видно по нѣкоторымъ сохранившимся памятникамъ. Первымъ и, конечно, древнѣйшимъ изъ нихъ являются рельефы метоповъ изъ древнѣйшаго храма въ Селинунтѣ, хранящіеся въ Палермскомъ музеѣ и представляющіе подвиги Геракла и Тезея, въ рѣзкомъ и сильномъ стилѣ. Другія произведенія этой эпохи принадлежатъ собственно Греціи. Это главнымъ образомъ нѣсколько мраморныхъ статуй, каковъ, напримѣръ, Аполлонъ, найденный на островѣ Ѳирѣ и перемѣщенный въ храмъ Ѳезея въ Аѳинахъ, и еще подобная

же, только лучше исполненная и лучше сохранившаяся, статуя Аполлона Тенейскаго, хранящаяся въ Мюнхенской глиптотекѣ.

Въ Аргосѣ знаменитый мастеръ конца этого періода Агеладъ (около 575—488 гг.) славился своими мѣдными статуями боговъ и побѣдителей на Олимпійскихъ играхъ, а еще болѣе—своими тремя учениками: Фидіемъ, Мирономъ и Поликлетомъ, составившими собою блестящій тріумвиратъ послѣдующаго періода. Въ Сикіонѣ прославился мастеръ Канахъ своей колоссальной статуей Аполлона Милетскаго. Онъ былъ искусенъ не только въ плавкѣ металловъ и хризоэлефантинной техникѣ, но и въ скульптурѣ изъ дерева. Мюнхенская глиптотека владѣетъ двумя знаменитыми группами статуй съ фронтона храма Аѳины на островѣ Эгинѣ, открытыми въ началѣ нынѣшняго столѣтія и представляющими сцены изъ войны грековъ съ троянцами. Ихъ исполненіе относится, вѣроятно, ко времени послѣ 480 до Р. Х. На островѣ Эгинѣ въ то время славились два главныхъ мастера—Каллонъ и Онатъ.

Рис. 72. Метатель диска. Копія со статуи Мирона, въ Римѣ.

Переходъ къ слѣдующему періоду, ко времени высшаго процвѣтанія искусства, составляютъ нѣсколько художниковъ. Они—представители прежняго періода, но достигли большого совершенства въ исполненіи и въ расширеніи своихъ композицій. Недосягаемымъ произведеніемъ считались лошади Каламиса, благородны были его мраморныя женскія фигуры. Мастеромъ по части плавки металловъ былъ Пиѳагоръ изъ Регіона. Достоинъ удивленія бронзовый метатель диска Мирона, существующій въ многочисленныхъ мраморныхъ копіяхъ (рис. 72). Въ числѣ исполненныхъ Мирономъ фигуръ животныхъ, отличавшихся неподражаемой жизненностью, наибольшаго удивленія заслуживала

знаменитая корова. Съ этимъ мастеромъ искусство достигло своей зрѣлости и могло уже вполнѣ удовлетворять требованіямъ идеала. Тогда-то и начался

Второй періодъ.

Этотъ періодъ отмѣченъ удивительнымъ развитіемъ всей эллинской жизни. Славная побѣда надъ персами служитъ ему введеніемъ; но онъ слишкомъ быстро окончился Пелопоннесской войной, возгорѣвшейся изъ-за соперничества Спарты съ Аѳинами. Эта эпоха въ искусствѣ прославилась господствомъ иде-

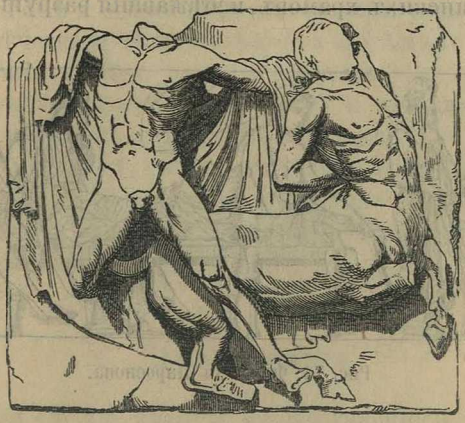


Рис. 73. Метопъ съ Парѳенона.

ализма, пользовавшагося высшимъ совершенствомъ формы; глубочайшія мысли, религіозныя воззрѣнія цѣлаго народа выразились въ образахъ несравненной красоты и возвышенности.

Этотъ тріумфъ новаго періода надъ прежнимъ былъ достигнутъ, благодаря одному изъ удивительнѣйшихъ художниковъ всѣхъ временъ — Фидію, род. около 500 г., умершему около 432. Къ раннему времени его дѣятельности относится колоссальная мѣдная статуя Аѳины, стоявшая на Акрополѣ въ Аѳинахъ. Наиболѣе знаменитымъ произведеніемъ этого великаго мастера была статуя Зевса въ Олимпіи, извѣстная намъ, къ сожалѣнію, только по описаніямъ. Отецъ боговъ былъ представленъ, въ своемъ храмѣ, сидящимъ на тронѣ и сдѣланъ изъ золота и слоновой кости; самый тронъ и даже его подножіе была украшены скульптурною

работой. Тѣмъ же мастеромъ, создавшимъ идеальный образъ верховнаго эллинскаго божества, была исполнена для Парѳенона, также изъ золота и слоновой кости, Паллада, въ которой аѳиняне чтили свою главную заступницу. Уже одно это произведеніе, вмѣстѣ съ другими богатыми пластическими украшеніями храма, дѣлаетъ Фидія первымъ скульпторомъ всѣхъ временъ. Кромѣ этихъ главныхъ произведеній, изъ работъ Фидія прославилось много статуй Афродиты, особенно статуя въ Элисѣ, исполненная изъ золота и слоновой кости.

Не смотря на всѣ извѣстія древнихъ, мы имѣли бы лишь неопредѣленное представленіе о высотѣ и совершенствѣ аттическаго искусства, если бы не сохранились значительныя скульптурныя украшенія аѳинскихъ храмовъ, избѣжавшія разрушительнаго дѣй-

Рис. 74. Фризъ съ Парѳенона.

ствія времени. Сюда принадлежатъ нѣсколько метоповъ и два фриза изъ храма Ѳезея въ Аѳинахъ, съ очень оживленными изображеніями боевыхъ сценъ; отъ Парѳенона сохранились 57 изъ 92 метоповъ, изображающихъ, по большей части битвы центавровъ (рис. 73), много статуй съ восточнаго и нѣсколько съ западнаго фронтона, значительныя части фриза, находящіяся теперь въ Лондонѣ, благодаря стараніямъ лорда Эльджина (рис. 74). Восточный фронтонъ представлялъ рожденіе Аѳины изъ головы Зевса, западный — ея побѣдоносное состязаніе съ Посейдономъ за обладаніе Аттикою; на фризѣ въ 522 фута длины была изображена торжественная процессія панаѳинейскаго празднества въ Акрополѣ. Отъ храма Аполлона, близъ Фигаліи, сохранился обширный фризъ святилища (cella), находящійся также въ Лондонѣ и представляющій смѣло исполненныя сцены битвы центавровъ и амазонокъ; отъ храма Нике въ Аѳинахъ—

рельефы съ изображеніемъ боевого пыла грековъ въ борьбѣ съ персами; каріатиды Эрехѳейона въ Аѳинахъ. Въ Олимпіи, Алкаменъ и Пэоній создали группы для фронтоновъ храма Зевса, открытыя въ недавнее время: на восточномъ, фронтонѣ было изображено побѣдоносное состязаніе Пелопса съ Эномаемъ, на западномъ — битва центавровъ и лапиѳовъ. Оба рельефа исполнены еще въ рѣзкомъ архаическомъ стилѣ. Позднѣе Пэоній создалъ, подъ вліяніемъ превосходныхъ работъ Фидія, въ свободномъ стилѣ, статую Нике (побѣды), найденную въ Олимпіи.

Во главѣ пелопоннесской пластики стоялъ Поликлетъ, болѣе юный современникъ Фидія. Онъ основалъ вторую скульптурную школу въ Аргосѣ и особенно трудился надъ установленіемъ пропорцій человѣческаго тѣла. Знаменита его Амазонка, сохранившаяся въ копіяхъ. Имъ была исполнена для храма Геры въ Аргосѣ статуя этой богини изъ золота и слоновой кости. О благородствѣ ея исполненія даетъ понятіе мраморная голова въ Неаполитанскомъ музеѣ, тогда какъ сохранившаяся въ виллѣ Людовизи, въ Римѣ, прекрасная колоссальная голова Геры, считавшаяся прежде за копію съ Поликлетовой, вѣроятно, принадлежитъ аттической школѣ (рис. 75).

Третій періодъ,

начинающійся съ IV вѣка и продолжающійся до Александра Великаго, отличается отъ предыдущаго совершенно инымъ характеромъ. Великія идеи, возвышенныя чувства, вызвавшія предъ тѣмъ къ жизни столько великихъ произведеній, еще не исчезли, но на ихъ мѣсто водворялись новыя мысли и чувства, вырвавшіяся изъ оковъ стараго времени. Вѣкъ, породившій Еврипида, Платона, Аристотеля и Аристофана, неизбѣжно долженъ былъ отличаться характеромъ болѣе страстнымъ, болѣе чувственнымъ, который и обнаружился въ пластическихъ созданіяхъ. Матеріалъ былъ иной; золото и слоновая кость должны были уступить мѣсто мрамору. Первымъ скульпторомъ этой эпохи былъ Скопасъ, современникъ Праксителя (род. 392 г.) и глава новой аттической школы. Онъ старался, прежде всего, пластически воспроизводить потрясающій паѳосъ, выражать бурю страстей и притомъ съ такой силой, какая никому до тѣхъ поръ не была доступна. Ему-то принадлежитъ исполненіе статуи Аполлона, играющаго на

киѳарѣ, копія съ котораго находится въ Ватиканѣ, тогда какъ въ Луврѣ хранится другая копія съ Праксителя — Аполлонъ, убивающій ящерицу. Пракситель достигъ кульминаціонной точки своей славы, если вѣрить похваламъ древнихъ писателей,

Рис. 75. Голова Геры виллы Людовизи.

въ изваяніи Афродиты Книдской. Многочисленныя копіи съ нея (красивѣйшая изъ нихъ въ Мюнхенской глиптотекѣ) даютъ приблизительное понятіе объ этомъ мастерѣ, тогда какъ Венера Милосская, хранящаяся въ Луврскомъ музеѣ, есть, напротивъ, оригинальное произведеніе болѣе строгаго и величественнаго стиля. Оригинальное произведеніе Праксителя, Гермесъ съ мальчикомъ-

Діонисомъ на рукахъ, одно изъ привлекательнѣйшихъ и изящнѣйшихъ созданій пластики, найдено недавно въ храмѣ Геры въ Олимпіи. Что касается знаменитой группы Ніобы, съ которой древнѣйшая копія изъ мрамора находится въ музеѣ Уффицій во Флоренціи, то она тоже служитъ къ славѣ ея мастера, Скопаса или Праксителя, кому бы изъ нихъ она ни принадлежала. Она представляетъ знаменитую сцену, какъ дѣти ѳиван-

Рис. 76. Голова Ніобы.

ской царицы Ніобы были истреблены мстительными стрѣлами Аполлона и Артемиды. Выраженіе ужаса, страха и страданія въ отдѣльныхъ фигурахъ и глубокой душевной муки въ головѣ матери (рис. 76) напоминаютъ величіе античной трагедіи.

Въ противоположность аттическому искусству, главной цѣлью котораго было воплощеніе идеала, въ тотъ же періодъ существовала пелопоннесская школа, довольно рано начавшая преслѣдовать болѣе натуралистическое направленіе. Во главѣ этой школы въ Аргосѣ и Сикіонѣ стоитъ Лизиппъ, работы котораго при-

надлежатъ эпохѣ Александра Великаго. Это былъ ваятель бронзы, особенно занимавшійся воспроизведеніемъ красивыхъ, сильныхъ мужскихъ фигуръ. Таковъ его Атлетъ-Апоксіоменъ (т. е. счищающій съ себя прахъ борьбы), превосходная мраморная копія съ котораго составляетъ украшеніе Ватиканскаго музея. Въ ряду его бюстовъ и статуй многія воспроизводятъ Александра Маке-

Рис. 77. Статуя Софокла.

донскаго, и извѣстно, что великій полководецъ только Лизиппу позволялъ снимать съ себя портреты. Великолѣпная мраморная статуя Софокла Латеранскаго (рис. 77) даетъ вѣрное понятіе о той высотѣ, до какой достигъ греческій скульпторъ. Тутъ онъ ясно старался воспроизвести идеалъ человѣческой личности, пренебрегая всѣмъ, что мелко и случайно.

Четвертый періодъ,

слѣдовавшій за двумя періодами высшаго расцвѣта, начинается со смерти Александра Македонскаго и оканчивается завоеваніемъ Греціи римлянами. Въ эту пору эллинскій духъ нерѣдко испытывалъ на себѣ вліяніе Востока и потому все болѣе и болѣе терялъ свою собственную энергію. Въ утратившихъ взаимную связь, распавшихся свободныхъ городахъ скульптура едва находила себѣ пристанище; напротивъ, вновь возникшіе дворы правителей сдѣлались для нея прибѣжищемъ. Такъ, вмѣсто того, чтобы служить украшеніемъ свободнаго народа, она явилась къ услугамъ государей.

Изъ греческихъ свободныхъ городовъ, только въ Родоссѣ, а изъ резиденцій государей исключительно въ Пергамѣ, искусству этой эпохи удалось достигнуть довольно значительнаго процвѣтанія.

Во главѣ родосской школы стоялъ Харесъ, ученикъ Лизиппа; мѣдная статуя Геліоса (бога солнца), имѣвшая 105 римскихъ футовъ и вскорѣ по своемъ исполненіи разрушенная землетрясеніемъ, была его главнымъ произведеніемъ и колоссальнѣйшей статуей древности (Колоссъ Родосскій). Знаменитѣйшее произведеніе родосской школы составляетъ группа Лаокоона, исполненная Агесандромъ, Аѳинодоромъ и Полидоромъ. Она найдена въ Римѣ, въ 1512 г., и въ настоящее время служитъ лучшимъ украшеніемъ Ватиканскаго музея (рис. 78). Раньше она находилась во дворцѣ Тита. Совершенно въ такомъ же направленіи и въ томъ же духѣ исполнена Аполлоніемъ и Таврискомъ группа Фарнезскаго быка. Теперь она принадлежитъ Неаполитанскому музею. Въ образцовой композиціи и со смѣлымъ паѳосомъ изображаетъ она гибель Дирке, которая привязывается къ разъяренному быку сыновьями Антіопы, Зеѳомъ и Амфіономъ, и обрекается на смерть за оскорбленіе, нанесенное ихъ матери.

Изъ пергамской школы вышелъ Умирающій галлъ, хранящійся теперь въ Капитолійскомъ музеѣ. Совершенно родственна съ нимъ по композиціи, матеріалу и выполненію мраморная группа варваровъ, неправильно носившая названіе «Аррія и Петъ» и находящаяся въ виллѣ Людовизи. Оба эти художественныя произведенія принадлежатъ къ числу тѣхъ, которыя имѣли цѣлью прославлять побѣдоносныя битвы династіи Аттала

съ дикими ордами галловъ. Царь Атталъ, въ воспоминаніе о своей побѣдѣ надъ галлами, воздвигъ на Аѳинскомъ Акрополѣ большую группу, отдѣльныя статуи которой хранятся въ копіяхъ въ различныхъ музеяхъ. Величественнымъ произведеніемъ этой эпохи слѣдуетъ признать рельефный фризъ съ изображеніемъ битвы боговъ и гигантовъ, украшавшій жертвенникъ въ Пергамѣ, и остатки меньшаго фриза изъ того же сооруженія, перевезенные въ Берлинскій музей.

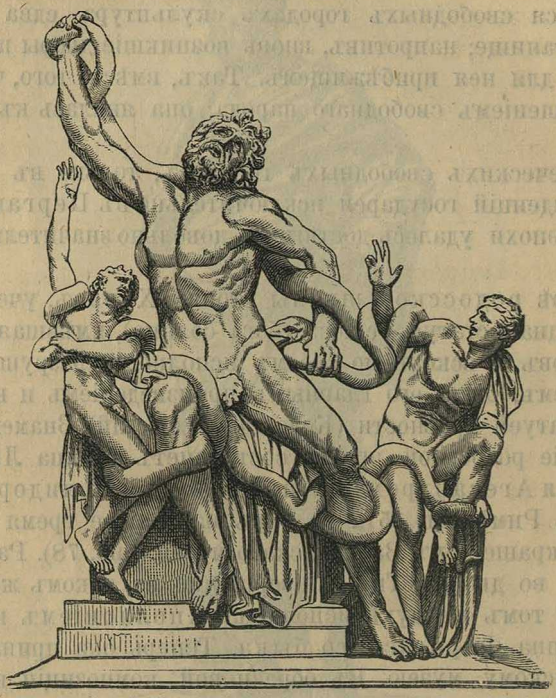


Рис. 78. Лаокоонъ въ Ватиканѣ.

Греческая жизнь была такъ глубоко преисполнена чувствомъ красоты, что даже монеты являлись художественными произведеніями; но особенно это справедливо относительно камеевъ, рѣзныхъ камней, для которыхъ употреблялись драгоцѣнныя породы камня различныхъ тоновъ, такъ что рельефное изображеніе выступало наружу на болѣе темномъ фонѣ. Красивѣйшій и самый крупный изъ камеевъ хранится въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ, и, какъ полагаютъ знатоки, представляетъ голову Птоломея I и его жены Евридики.

III. Скульптура этрусковъ.

Въ скульптурѣ этруски славились своими металлическими работами и произведеніями изъ обожженной глины. Послѣдними украшались храмы, но и статуи боговъ исполнялись изъ того же матеріала, какъ, напримѣръ, статуя Юпитера Капитолійскаго. Однако, дошедшіе до насъ образцы подобныхъ произведеній грубы по стилю и неуклюжи.

Къ числу произведеній этого рода слѣдуетъ отнести также вазы, находимыя въ гробницахъ, отчасти погребальныя урны,

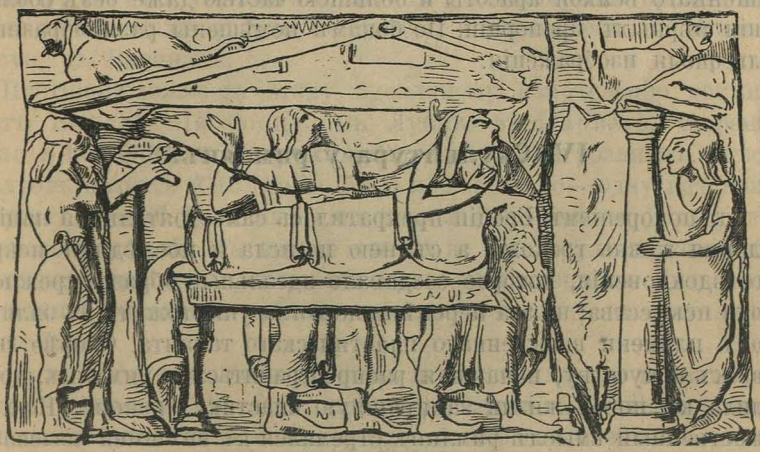


Рис. 79. Этрусскій рельефъ на гробницѣ.

на крышкѣ которыхъ помѣщается человѣческая голова, отчасти вазы изъ необожженной глины, имѣющія на своей поверхности неискусно выполненныя рельефныя фигуры. Коллекція Кампаны, теперь находящаяся въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ, богата образцами такихъ роскошныхъ произведеній этрусскаго искусства.

Скульптура изъ глины постепенно довела этрусковъ до искусства отливки изъ металловъ, которая производилась ими съ большой ловкостью и особенной любовью. Этрусскіе города были наполнены тысячами мѣдныхъ статуй, и этруски долгое время снабжали Римъ такого рода произведеніями. Изъ большихъ произведеній металлической скульптуры слѣдуетъ упомянуть особенно о Тодійскомъ Марсѣ, въ Ватиканскомъ музеѣ, о мальчикѣ

съ гусемъ въ рукѣ, въ Лейденскомъ музеѣ, и о задрапированной статуѣ мужчины, во Флорентійскомъ музеѣ Уффицій.

Сохранилось также множество образцовъ каменной скульптуры, особенно надгробныхъ камней и жертвенниковъ, причемъ наиболѣе древніе изъ нихъ отличаются неуклюжестью и аляповатостью (рис. 79).

Гораздо болѣе позднему времени принадлежатъ находимые во множествѣ ларцы для пепла покойниковъ. Большинство ихъ сдѣлано изъ алебастра и богато украшено золотомъ и красками. Исполненные въ видѣ саркофаговъ, они имѣютъ на крышѣ изображеніе умершаго въ лежачемъ положеніи, въ видѣ портрета, лишеннаго всякой красоты и большею частью даже безъ соблюденія вѣрныхъ пропорцій. По бокамъ помѣщены разнообразныя рельефныя изображенія.

IV. Скульптура у римлянъ.

Съ покореніемъ Греціи прекратилась самостоятельная національная жизнь грековъ, а съ нею погасла и послѣдняя искра того вдохновенія, которое создавало идеальные образы прежней эпохи искусства; но эта перемѣна не могла уничтожить въ эллинскомъ племени врожденнаго пластическаго таланта. Скорѣе любовь къ искусству, начавшая распространяться у римлянъ, пробудила къ новой жизни замиравшую пластику грековъ. Но художественный смыслъ римлянъ стремился къ внѣшней изысканности; они пользовались творчествомъ пластики для услажденія и украшенія своей утонченной жизни, и никогда не было болѣе величественной, болѣе безграничной роскоши.

Этимъ внѣшнимъ условіямъ соотвѣтствовало и направленіе пластики. Какія-либо новыя воззрѣнія въ идеальной области эллинскаго искусства были, конечно, уже немыслимы, но зато возможно было воспроизводить знаменитыя произведенія скульптуры блестящаго періода, возстановить порванную нить. Такъ, въ особенности новоаттическая школа скульпторовъ работаетъ для Рима, и произведенія ея исполнены такого совершенства, что кажутся несравненными. Только произведенія чисто эллинскаго искусства лучшихъ эпохъ, какими они были извѣстны въ этомъ столѣтіи, стоятъ выше по исполненію.

Такое направленіе обнаруживается въ Римѣ уже съ 150 г. до Р. Х., но лишь въ эпоху Цезаря и Августа оно достигаетъ

наиболѣе блестящихъ проявленій. Къ знаменитѣйшимъ статуямъ этого времени принадлежитъ Венера Медицейская, въ трибунѣ музея Уффицій во Флоренціи, произведеніе Клеомена, сына Аполлодора, аѳинянина (это обозначеніе имени, однакожъ, въ недавнее время стали считать неточнымъ*). Другое прославленное произведеніе есть колоссальный Фарнезскій Геркулесъ въ Неаполитанскомъ музеѣ, твореніе аѳинянина Гликона. Аналогичное же направленіе обнаруживается въ знаменитомъ Бельведерскомъ торсѣ въ Римѣ, работѣ Аполлонія изъ Аѳинъ; это—идеальное изображеніе Геракла въ спокойномъ положеніи. Сюда надо отнести также каріатиды, которыми аѳинянинъ Діогенъ украсилъ Пантеонъ и къ которымъ прежде невѣрно причисляли красивую статую, находящуюся въ Braccio Nuovo, въ Ватиканѣ.

Противоположность этому идеальному направленію составляетъ Боргезскій боецъ, въ Луврѣ, въ Парижѣ, твореніе Агасія изъ Эфеса, обнаруживающее рѣзкій натурализмъ. Здѣсь слѣдуетъ назвать Аполлона Бельведерскаго—одну изъ наилучшихъ статуй Ватикана (рис. 80), и Версальскую Діану, въ Луврскомъ музеѣ. Въ первой статуѣ не трудно узнать копію съ греческаго оригинала, который былъ поставленъ въ Дельфахъ въ память счастливо отбитаго нападенія галловъ на святилище этого бога.

Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ ясно замѣтна еще печать греческаго искусства, но зато преимущественно въ римскихъ нравахъ и воззрѣніяхъ возникаетъ другая отрасль пластики—воспроизведеніе портретовъ. Тогда какъ эллинское искусство старалось идеализировать отдѣльныя фигуры и даже въ легкой драпировкѣ одежды соображались съ формами тѣла настолько, насколько это требовалось для общей характеристики,—римлянинъ, воспроизводя индивидуальное явленіе, придавалъ главное значеніе точности и желалъ быть представленнымъ во всей его жизнедѣятельности или въ широкой, изобилующей складками одеждѣ мирнаго времени, въ тогѣ, или въ полномъ вооруженіи. Статуя Марка Аврелія на конѣ, произведеніе изъ золоченой бронзы, и понынѣ украшаетъ площадь Капитолія въ Римѣ; другія портретныя статуи—Юлія Цезаря, Августа, Тита, Траяна—

*) Теперь положительно доказано, что подпись «Клеоменъ...» и проч. на плинтѣ Венеры Медицейской—поддѣлка эпохи Возрожденія.

Прим. переводчика.

находятся въ различныхъ музеяхъ; красивѣйшая изъ нихъ, бывшая въ виллѣ Ливіи, теперь хранится въ Ватиканѣ (рис. 81). Исполненныя красоты двѣ сидящія статуи Агриппины, жены Германика, находятся въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ; неменьшей красотой отличаются сидящія статуи геркуланокъ, въ Дрезденскомъ музеѣ, открытыя въ прошломъ столѣтіи при раскопкахъ въ Геркуланѣ. Къ тому же роду статуй принадлежитъ такъ называемая «Скромность» (Pudicitia) въ Ватиканѣ.

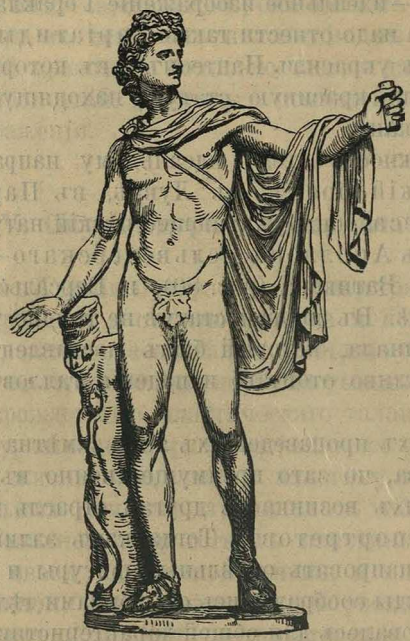


Рис. 80. Аполлонъ Бельведерскій.

Рядомъ съ портретной скульптурой стоитъ воспроизведеніе историческихъ сценъ. Это — вторая самостоятельная особенность пластическаго искусства римлянъ. Также и здѣсь высказывается ихъ реалистическое направленіе. Главной ихъ цѣлью было возможно точное изображеніе дѣйствительности; но и отъ этихъ произведеній еще вѣетъ греческой идеальностью и красотой. И здѣсь также на первомъ планѣ было прославленіе отдѣльныхъ личностей и заполненіе пространства возможно большимъ числомъ фигуръ. Поэтому-то римскій способъ расположе-

нія рельефа уклоняется отъ эллинскаго. Пластика вдалась въ область живописи, допуская углубленный фонъ и помѣщая свои фигуры въ различныхъ отдаленіяхъ посредствомъ постепеннаго уменьшенія выпуклости лѣпной работы. Такимъ образомъ, стро-

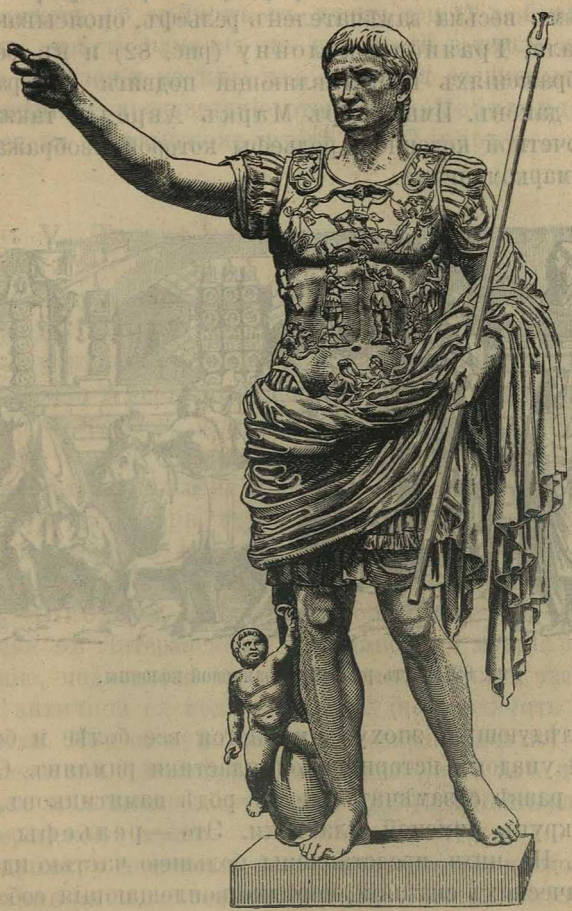


Рис. 81. Мраморная статуя Августа въ Римѣ.

гій законъ рельефовъ греческаго стиля здѣсь нарушался значительно.

Къ лучшимъ и наиболѣе раннимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ рельефы на аркѣ Тита въ Римѣ, изображающіе,

въ остроумной композиціи, сцены побѣдоноснаго похода римскаго полководца на Іерусалимъ. Еще рѣшительнѣе сказывается собственно римскій стиль въ историческихъ рельефахъ на монументахъ Траяну, напримѣръ, на тріумфальной аркѣ Траяна, впослѣдствіи измѣненной въ тріумфальную арку Константина; затѣмъ весьма замѣчателенъ рельефъ, опоясывающій, въ видѣ спирали, Траянову колонну (рис. 82) и въ безчисленныхъ изображеніяхъ представляющій подвиги императора въ походѣ на даковъ. Императоръ Маркъ Аврелій также увѣковѣченъ почетной колонной, рельефы которой изображаютъ его войну съ маркоманнами.

Рис. 82. Часть рельефа Траяновой колонны.

Въ послѣдующую эпоху замѣчается все болѣе и болѣе рѣшительный упадокъ исторической пластики римлянъ. Слѣдуетъ упомянуть развѣ о замѣчательномъ родѣ памятниковъ, расширяющихъ кругъ римской пластики. Это — рельефы на саркофагахъ. На нихъ представлены большею частью идеальныя сцены миѳическихъ сказаній, нерѣдко воплощающія собой мысль о смерти и будущей жизни, каковы: похищеніе Прозерпины, Алцеста и Протезилай, Амуръ и Психея, Діана и Эндиміонъ, Прометей, а также вакхическія сцены. Рѣдко встрѣчаются историческія изображенія.

Изъ художественныхъ произведеній меньшаго размѣра у любившихъ роскошь римлянъ практиковалась особенно рѣзьба на каменьяхъ. Къ лучшей эпохѣ этихъ издѣлій принадлежатъ два

знаменитѣйшіе камея, по величинѣ и по богатству исполненія превосходящіе всѣ другіе. Одинъ, въ императорской коллекціи въ Вѣнѣ, имѣетъ въ ширину 9 дюймовъ при 8 дюймахъ вышины и представляетъ аллегорическій апоѳеозъ Августа; другой, относящійся къ Тиберію, въ Луврскомъ кабинетѣ въ Парижѣ, имѣетъ 13 дюймовъ въ длину при 11 дюймахъ ширины.

Та же страсть римлянъ къ пышности вызвала къ жизни достойныя удивленія издѣлія изъ хрусталя различныхъ цвѣтовъ. Знаменитѣйшее произведеніе этого рода, Портландская ваза, находится въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ.

V. Древне-христіанская скульптура.

При развитіи пластическихъ искусствъ въ древне-христіанскій періодъ особенно ощущалась опасность вернуться снова къ языческому культу; поэтому христіанская пластика подвигалась впередъ робко и нерѣшительно. Если прибѣгали къ помощи пластики, то старались, взамѣнъ законовъ античнаго искусства, установить новые формы и типы. Очень рѣдко дѣлались отдѣльныя статуи. Тѣмъ не менѣе до насъ дошла большая сидящая статуя св. Петра, сдѣланная изъ бронзы и находящаяся теперь въ среднемъ нефѣ храма св. Петра въ Римѣ, — вѣроятно, произведеніе V вѣка. Другая сидящая статуя, изображающая св. Ипполита, мраморное произведеніе той же эпохи, находящееся въ Латеранскомъ христіанскомъ музеѣ въ Римѣ, къ сожалѣнію, подновлена въ своихъ главнѣйшихъ частяхъ, но въ нижней античной ея половинѣ нетрудно различить направленіе этой эпохи. Изъ статуй Христа не сохранилось ни одной, хотя еще императоръ Александръ Северъ дозволялъ ихъ дѣлать. Лишь нѣсколько маленькихъ статуетокъ «Добраго Пастыря» находятся въ Латеранскомъ музеѣ.

По примѣру античнаго языческаго обычая продолжали украшать саркофаги рельефами. Чудеса Христа, исцѣленіе разслабленнаго и прочее, а также сцены ветхозавѣтныя, Моисей, грѣхопаденіе и т. д., составляютъ сюжеты этихъ произведеній скульптуры.

Въ катакомбахъ было много подобныхъ памятниковъ искусства, большею частью поступившихъ въ Латеранскій христіанскій музей; другіе изъ нихъ—въ криптѣ св. Петра, въ Равеннѣ, въ музеѣ въ Арлѣ и другихъ мѣстахъ. Одно изъ лучшихъ и за-

мѣчательнѣйшихъ произведеній составляетъ саркофагъ Юнія Басса (Junius Bassus † 359 г.) въ криптѣ церкви св. Петра (рис. 83). Произведеніемъ значительнаго объема и блестящимъ по исполненію надо признать порфировый саркофагъ Констан-

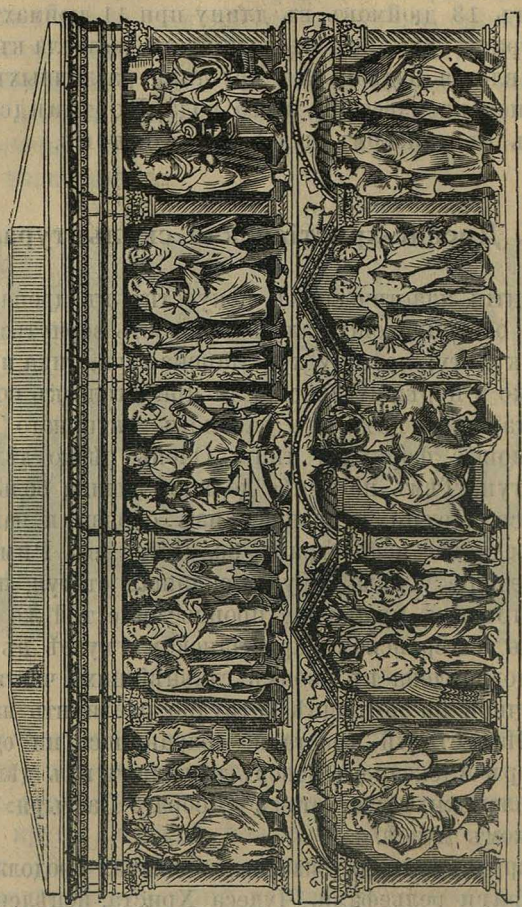


Рис. 83. Саркофагъ Юнія Басса. Въ церкви св. Петра въ Римѣ.

ціи, дочери императора Константина, перенесенный изъ ея погребальной капеллы въ Ватиканъ.

Пластическое искусство VI вѣка выказываетъ въ памятникахъ Равенны рѣшительную наклонность къ византійскимъ идеямъ; въ Италіи послѣдній остатокъ античнаго искусства изсякъ до того, что уже собственными силами страна не могла

произвести ни одного художественнаго произведенія. Въ Византіи, напротивъ, началась новая культурная жизнь, достигшая своего апогея въ блестящее правленіе Юстиніана. Въ своихъ основныхъ чертахъ, опираясь на античныя основанія, жизнь эта, подъ восточнымъ вліяніемъ, а также подъ вліяніемъ чрезвычайно изысканныхъ придворныхъ церемоніаловъ, получила особый, сильный отпечатокъ, который въ искусствѣ проявилъ свое преобладающее вліяніе, какъ спеціально византійскій стиль. Тѣмъ не менѣе, пластика въ Византіи имѣла второстепенное значеніе и служила свѣтскимъ цѣлямъ, тогда какъ рѣзьба изъ слоновой кости достигла большой красоты во многихъ мелкихъ издѣліяхъ, въ диптихахъ (такъ назывались античныя двойныя дощечки для письма, украшенныя снаружи рельефами), въ книжныхъ окладахъ и переплетахъ и т. п. Богатѣйшее изъ подобныхъ произведеній есть тронъ епископа Максиміана, IV вѣка, въ Равенскомъ соборѣ.

VI. Скульптура романскаго періода.

Скульптура этого періода первоначально нисколько не соотвѣтствовала столь богатому жизненному развитію романской архитектуры. Насколько духъ эпохи благопріятствовалъ расцвѣту архитектуры, настолько же онъ былъ неблагопріятенъ для скульптуры. Умственный кругозоръ пластическаго искусства былъ почти исключительно церковный, хотя не было недостатка и въ отдѣльныхъ образцахъ изъ свѣтской исторіи.

Церковь не только принимала въ свое распоряженіе всякій художественный талантъ, но и расширяла кругъ его дѣятельности. Приходилось украшать скульптурными работами сѣдалища хоровъ, каѳедры, порталы, даже цѣлые фасады; къ тому же, относительно содержанія, она предоставляла художникамъ полную свободу воспроизводить, рядомъ съ священными фигурами, баснословные сюжеты античныхъ сказаній. Поэтому зачастую аллегорически представлялись солнце, луна, мѣсяцы и времена года, рѣки, разныя мѣстности, добродѣтели и пороки, науки и разныя профессіи. Такимъ образомъ, скульптура опять стала выраженіемъ духовной жизни, отраженіемъ мыслей и воззрѣній вѣка.

Въ ряду сѣверныхъ странъ Германія особенно содѣйствовала прогрессивному развитію романской пластики. Ея могущественное процвѣтаніе при саксонскихъ императорахъ, поло-

женіе ихъ, какъ преемниковъ древнихъ императоровъ, подняли духъ нѣмецкаго народа, а частыя сношенія съ Италіей оживили вкусъ къ ея пластикѣ.

И дѣйствительно, пластика здѣсь выражалась во множествѣ произведеній рѣзьбы изъ слоновой кости, напримѣръ, въ охотничьихъ рогахъ, диптихахъ, переплетахъ и т. п. Въ цер-

Рис. 84. Диптихъ Оттона II въ Парижѣ.

кви Кведлинбургскаго зàмка хранится нѣсколько дощечекъ изъ слоновой кости отъ ковчега съ мощами, вѣроятно, временъ Генриха I. Къ эпохѣ Оттона II можно отнести диптихъ изъ пластинокъ слоновой кости въ отелѣ Клюни, въ Парижѣ (рис. 84). Подъ аркой, опирающейся на двѣ колонки, Христосъ, стоя на возвышеніи, благословляетъ возложеніемъ рукъ двѣ меньшія фигуры, Оттона и его супругу. У ногъ императора

изображенъ скульпторъ, лежащій, по нравамъ того времени, въ подобострастномъ смиреніи. Въ ризницѣ Пражскаго собора хранится художественно исполненный охотничій рогъ. Въ этихъ произведеніяхъ мелкаго искусства большею частью видно преобладаніе византійскаго вліянія.

Далѣе, работы изъ металловъ имѣютъ большое значеніе, и важнѣйшими изъ нихъ владѣетъ Германія. Таковы: мѣдная дверь въ Гильдесгеймскомъ соборѣ и знаменитая колонна Бернвальда на дворѣ Бернскаго собора, обѣ — произведенія начала XI вѣка. Богато украшенная купель въ соборѣ, держащаяся на фигурахъ, олицетворяющихъ собою четыре райскія рѣки, есть произведеніе позднѣйшаго цвѣтущаго періода романской скульптуры, XIII вѣка. Далѣе упомянемъ: о мѣдномъ львѣ Генриха Льва въ Брауншвейгѣ, большой купели въ церкви св. Варѳоломея въ Люттихѣ, отлитой въ 1112 г. Подобно знаменитому «Морюліану» на переднемъ дворѣ Соломонова храма, купель держится на 12 быкахъ. На наружныхъ сторонахъ видны 5 рельефныхъ изображеній, относящихся до таинства св. Крещенія. Какъ архитектурныя украшенія, встрѣчаются также скульптурныя работы изъ камня. Къ началу XII вѣка относится колоссальный Экстернскій рельефъ въ Вестфаліи на стѣнѣ шириною въ 13 футовъ и высотою въ 16 футовъ. Изображено снятіе со креста. Въ ту эпоху достигъ рѣдкаго совершенства этотъ стиль въ каменныхъ скульптурныхъ работахъ въ Вексельбургѣ, особенно въ рельефахъ каѳедры въ тамошней церкви, представляющихъ въ глубоко выразительныхъ чертахъ ученіе объ искупленіи (рис. 85). Не менѣе замѣчательны такъ называемыя Золотыя Ворота въ Фрейбургѣ, въ Рудныхъ горахъ.

Изъ французскихъ произведеній этого рода многія относятся къ началу XII вѣка. Примѣромъ могутъ служить западные порталы соборовъ въ Буржѣ и Шартрѣ. Здѣсь украшаютъ фасадъ большею частью фигурныя изображенія Страшнаго Суда.

Переходъ отъ скульптуры къ живописи составляютъ издѣлія изъ эмали. Это—большею частью металлическіе фоны, поверхность которыхъ покрывается глазурью различныхъ цвѣтовъ, дорогими благородными камнями и особенно античными геммами и камеями. Что только было богатаго, употреблялось для украшенія переплетовъ, небольшихъ алтарей, кадильницъ, ковчеговъ для мощей и т. п. Не смотря на порчу всякаго рода, въ музеяхъ и церковныхъ ризницахъ сохранилось еще много

красивыхъ и богатыхъ образцовъ такихъ предметовъ. Великолѣпныя произведенія подобнаго рода XI вѣка находятся въ числѣ сокровищъ Гельдесгеймской церкви и монастырской церкви въ Эссенѣ. Къ знаменитѣйшимъ произведеніямъ принадлежитъ такъ-называемый Вердюнскій (Verdüner) алтарный образъ въ монастырѣ въ Нейбургѣ, близъ Вѣны. Онъ состоитъ изъ 51 позолоченной бронзовой доски, покрытой сценами изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ, соотвѣтствующими одна другой по содержанію (такъ называемый типологическій циклъ изображеній, гдѣ въ одной сценѣ представляется событіе изъ

Рис. 85. Авель, приносящій въ жертву ягненка.
Съ Вексельбургской каѳедры.

жизни Христа, а въ слѣдующей—прообразъ ея въ библейскомъ событіи. Всѣ онѣ исполнены вырѣзкою углубленій на доскѣ (статуя Cévé), заполненныхъ голубой и красной эмалью.

Итальянское искусство развилось, подобно сѣверному, хотя также держалось самостоятельнаго пути. Тѣмъ не менѣе, въ раннюю эпоху скульптура въ Италіи находилась на очень низкой ступени, о чемъ свидѣтельствуютъ, между прочимъ, бронзовыя двери въ церкви св. Зенона въ Веронѣ, и изъ каменныхъ скульптуръ—изображеніе Тайной Вечери на каѳедрѣ церкви св. Амвросія въ Миланѣ.

Только въ XIII вѣкѣ скульптура получила новое направленіе подъ руководствомъ знаменитаго Николо Пизано. Съ

нимъ античность воскресла вдругъ во всей своей силѣ и красотѣ, хотя и на короткое время, такъ какъ дѣятельность этого художника относится къ концу означеннаго періода. Одною изъ лучшихъ его работъ признается великолѣпная каѳедра (рис. 86) въ Пизанской крестильницѣ, 1260 г. Но ее превосходитъ позднѣйшее его произведеніе — каѳедра въ Сіенскомъ соборѣ. Обѣ — изолированныя сооруженія, держащіяся на мраморныхъ колоннахъ и частью поддерживаемыя фигурами стоящихъ львовъ. Рельефы по бокамъ изображаютъ событія изъ жизни Христа.

Рис. 86. Поклоненіе трехъ халдейскихъ царей. Съ каѳедры Пизанскаго баптистерія.

Наконецъ, великій мастеръ работалъ надъ украшеніемъ фонтана передъ ратушей въ Перуджіи.

VII. Скульптура готическаго періода.

Изучая дальнѣйшее развитіе пластики въ этотъ періодъ, находимъ, что во главѣ движенія стоитъ Франція. Прежде всего, новопостроенные соборы нуждались въ скульптурныхъ украшеніяхъ. Боковыя части порталовъ, наличники дверей, аркады и тимпанъ (поле арки), даже цѣлые фасады покрывались фигурными украшеніями.

Въ ряду множества такихъ произведеній, выражающихъ собою переходъ отъ романскаго къ готическому періоду, слѣдуетъ назвать: великолѣпныя скульптуры, украшающія порталъ главнаго фасада Реймсскаго собора, хотя здѣсь уже не видно строгой серьезности предшествующаго періода и стиль достигаетъ такой возвышенности, что по жизненности и мягкости своей онъ напоминаетъ благороднѣйшія изъ античныхъ произведеній, разумѣется, если не обращать вниманія на менѣе совершенное исполненіе. Другія замѣчательныя произведенія подобнаго рода находятся въ Парижскомъ и Амьенскомъ (рис. 87) соборахъ, особенно же въ порталахъ поперечнаго нефа собора въ Шартрѣ.

Рис. 87. Христосъ, изъ Амьенскаго собора.

XIII столѣтіе проявило удивительную творческую силу и юношескую свѣжесть, благодаря внутренней связи архитектуры съ скульптурой. Приэтомъ вторая половина XIII столѣтія, особенно вѣкъ Людовика Святого, достигла высшаго совершенства и небезосновательно сравнивается съ вѣкомъ Перикла. Въ отношеніи чистоты и классическаго благородства стиля, Средніе вѣка не обнаружили ничего, что могло бы стать на ряду съ благороднѣйшими изъ этихъ произведеній; но уже въ слѣдующее столѣтіе, вмѣстѣ съ застоемъ въ архитектурѣ, ослабѣваетъ и пластическое творчество.

Въ Германіи, напротивъ, художественная сила пробудилась къ этому времени къ новой, если не столь величественной, то привлекательной производительности, какъ, напримѣръ, въ замѣчательныхъ статуяхъ въ притворѣ Фрейбургскаго собора, въ Брейсгау, и въ фасадѣ Страсбургскаго собора (рис. 88), затѣмъ въ цѣломъ рядѣ скульптуръ собора въ Наумбургѣ, именно въ западномъ хорѣ и на западномъ амвонѣ, и въ соборѣ въ Бамбергѣ, въ порталахъ, а также въ хорѣ. Въ XIV вѣкѣ скульптура въ Германіи процвѣтаетъ въ привлекательномъ раз-

нообразіи. Высокое достоинство имѣютъ статуи Христа, Его Матери и апостоловъ, украшающія столбы хора въ Кельнскомъ соборѣ. Скульптурная дѣятельность, оказавшая большое вліяніе на искусство, особенно проявилась въ Нюрнбергѣ. Замѣчательны, напримѣръ, скульптуры въ главномъ порталѣ церкви св. Ла-

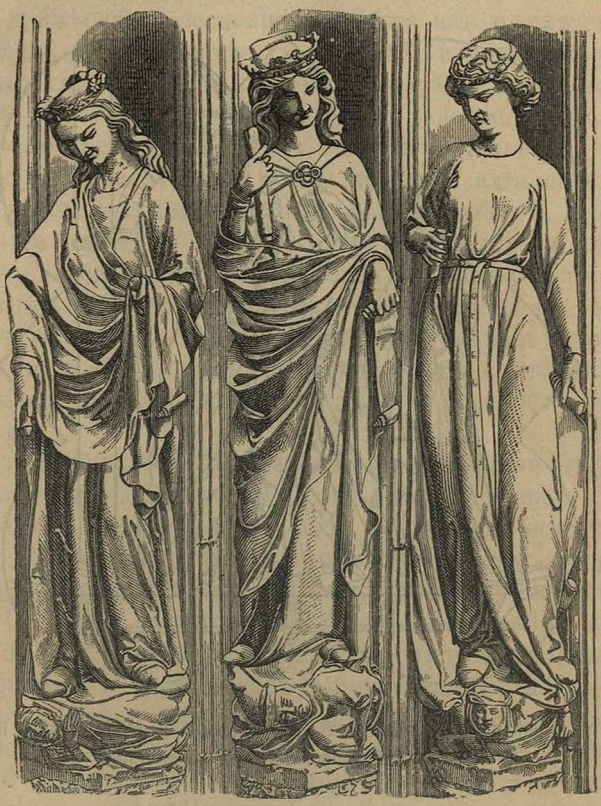


Рис. 88. Фигуры добродѣтелей въ Страсбургскомъ соборѣ.

врентія. Въ концѣ XIV вѣка построенъ былъ украшенный скульптурными работами такъ называемый Красивый колодезь (Schöne Brunnen). Другое произведеніе не меньшей важности находимъ въ скульптурахъ притвора и главнаго портала церкви Богоматери (Frauenkirche).

Въ Швабіи, повидимому, уже съ первой четверти XV вѣка дѣятельно разработывалась пластика. Такъ, порталы церкви

Богоматери въ Эсслингенѣ и собора въ Ульмѣ богато украсились скульптурными работами; еще раньше, церковь св. Креста въ Гмюндѣ получила богатое скульптурное убранство.

Въ это время и Англія приняла участіе въ пластическихъ стремленіяхъ, особенно когда приходилось украшать изваяніями могилы.

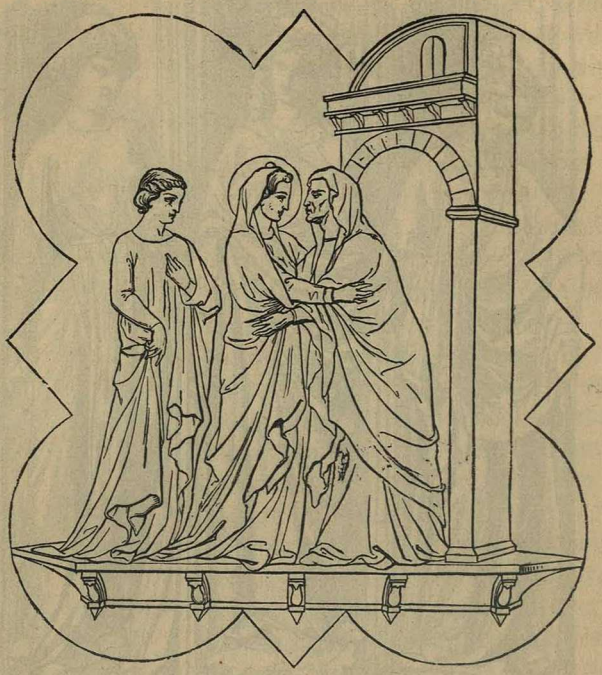


Рис. 89. Посѣщеніе пр. Елисаветы Богоматерью. Рельефъ Андрея Пизано, изъ дверей Флорентійскаго баптистерія.

Литье изъ бронзы въ эту эпоху примѣнялось больше всего къ купелямъ, канделябрамъ, но служило также и къ украшенію надгробныхъ памятниковъ. Великолѣпными произведеніями этого рода надо признать, напримѣръ, памятники англійскаго короля Генриха III и королевы Елеоноры въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, въ Лондонѣ, и гробницу Чернаго Принца въ соборѣ Кентербери. Изъ нѣмецкихъ произведеній наиболѣе замѣчателенъ памятникъ архіепископу Конраду Гохштадену, въ Кельнскомъ соборѣ.

Сверхъ того, въ Сѣверной Германіи, Фландріи и Франціи встрѣчается нѣсколько бронзовыхъ надмогильныхъ плитъ съ изображеніями покойниковъ, окруженными архитектурною орнаментаціей. Таковы двойныя плиты въ соборѣ Любека и въ соборѣ Шверина.

Рядомъ съ рѣзьбой изъ слоновой кости для ковчеговъ съ мощами примѣнялась роскошная работа изъ металла; эти ковчеги имѣли видъ готическихъ церквей, изящно исполненныхъ и богато украшенныхъ. Наконецъ, встрѣчается множество произведеній деревянной скульптуры, вошедшихъ въ обычай, особенно въ Германіи, съ XIV вѣка и служившихъ украшеніемъ для алтарей. Таковы, между прочимъ, алтарныя украшенія въ Креглингенской церкви, въ Виртенбергѣ, въ церкви св. Вольфганга, въ Австріи, и въ Шлезвигскомъ соборѣ. Въ послѣднемъ скульптурныя работы исполнены Гансомъ Брюггеманомъ. Вообще эти рѣзныя деревянныя иконы, встрѣчающіяся въ большомъ количествѣ во всей Германіи вплоть до Тироля, пышно раскрашивались и покрывались золотомъ. Таковъ, напримѣръ, изящный алтарь въ соборной церкви въ Блаубейренѣ.

Въ Италіи скульптура заняла мѣсто, независимое отъ архитектуры. Своимъ новымъ развитіемъ она обязана главнымъ образомъ Джованни Пизано (1240—1328 г.), сыну вышеупомянутаго Николо. Приписывавшійся прежде ему главный алтарь въ церкви въ Ареццо есть болѣе позднее произведеніе; скульптуры фасада Орвіетскаго собора принадлежатъ не ему. Онъ исполнилъ въ 1301 году каѳедру въ церкви св. Андрея въ Пистоѣ, своею композиціей и украшеніемъ напоминающую каѳедры его отца, съ рельефными, глубоко выразительными сценами изъ исторіи Христа. Затѣмъ имъ же исполнена въ церкви св. Доминика въ Перуджіи гробница папы Бенедикта XI. Отъ каѳедры, изваянной имъ для Пизанскаго собора, сохранились только отдѣльныя части. Подъ вліяніемъ Джотто (которому принадлежатъ рельефы на Флорентійской соборной колокольнѣ) сдѣлался замѣчательнымъ мастеромъ Андреа Пизано (1270 — 1345 г.). Его главное произведеніе — бронзовая дверь Флорентійской крестильницы, представляющая, въ 28 превосходно распредѣленныхъ компартиментахъ, исторію Іоанна Крестителя и отдѣльныя фигуры добродѣтелей въ образцово-выразительной простотѣ рельефнаго стиля (рис. 89). Другимъ мастеромъ былъ Орканья (Андрея ди-Чіоне, 1329 — 1368 г.). Онъ создалъ вели-

колѣпный главный престолъ въ церкви св. Михаила (Or-San Michele), во Флоренціи,—быть можетъ, самое блестящее декоративное произведеніе въ свѣтѣ. Въ Венеціи, Миланѣ, Неаполѣ и Римѣ скульптура примѣнялась къ величественнымъ гробницамъ изъ мрамора. Выдающимся произведеніемъ слѣдуетъ считать памятники Скалигеровъ въ Веронѣ. Превосходны также гробницы св. Августина въ соборѣ, въ Павіи, и Петра-мученика, въ церкви св. Евсторгія, въ Миланѣ.

VIII. Скульптура Возрожденія.

1. Скульптура въ Италіи (XV и XVI вѣка).

Уже въ готическій періодъ для скульптуры въ Италіи открылось болѣе обширное поле, такъ какъ и обстоятельства, и средства благопріятствовали ея безграничному развитію. Главной ея цѣлью было украшеніе гробницъ и алтарей. Кромѣ того, каѳедры, купели, чаши для святой воды, помѣщенія для пѣвцовъ и сѣдалища хоровъ богато украшались скульптурными работами. Вездѣ стремятся достигнуть наибольшей натуральности, выразительности и наиболѣе полной красоты. По свойственной итальянцамъ склонности къ возвышенному, искусство ихъ въ этотъ періодъ энергическаго реализма сумѣло не впасть въ детали несущественныя и низменнаго свойства.

Тоскана, съ давняго времени бывшая средоточіемъ итальянскаго искусства, выступаетъ и теперь во главѣ другихъ мѣстностей Италіи. Первымъ замѣчательнымъ мастеромъ, представителемъ переходнаго періода отъ прежней этохи къ новымъ стремленіямъ, былъ Якопо делла-Кверчья (della Quercia, 1374—1438 г.), прозванный della Fonte. Его главныя произведенія — рака въ ризницѣ собора въ Луккѣ, пластическія украшенія главнаго портала церкви св. Петронія въ Болоньѣ и скульптурныя работы для фонтана на площади дель-Кампо, въ Сіенѣ, за превосходное исполненіе которыхъ онъ и получилъ свое прозвище.

Несравненно большее значеніе имѣетъ знаменитый флорентійскій мастеръ Лоренцо Гиберти (1378—1455 г.), одинъ изъ величайшихъ скульпторовъ всѣхъ временъ. Объ извѣстномъ его шедеврѣ — Восточныхъ дверяхъ Флорентійской крестильницы, исполнявшихся въ теченіе 1427—1447 г., выразился вдохновен-

ный Микель-Анджело, что эти двери достойны быть вратами рая. На нихъ, въ десяти живописно расположенныхъ рельефахъ, съ богатыми архитектоническими и ландшафтными задними планами, представлены ветхозавѣтныя событія, отъ сотворенія міра до всемірнаго потопа (рис. 90). Со времени этого шедевра, живописный рельефный стиль надолго одерживаетъ побѣду надъ чисто пластическимъ. Нѣсколько раньше (1403—1424 г.) Гиберти создалъ болѣе простую, но не менѣе превос-

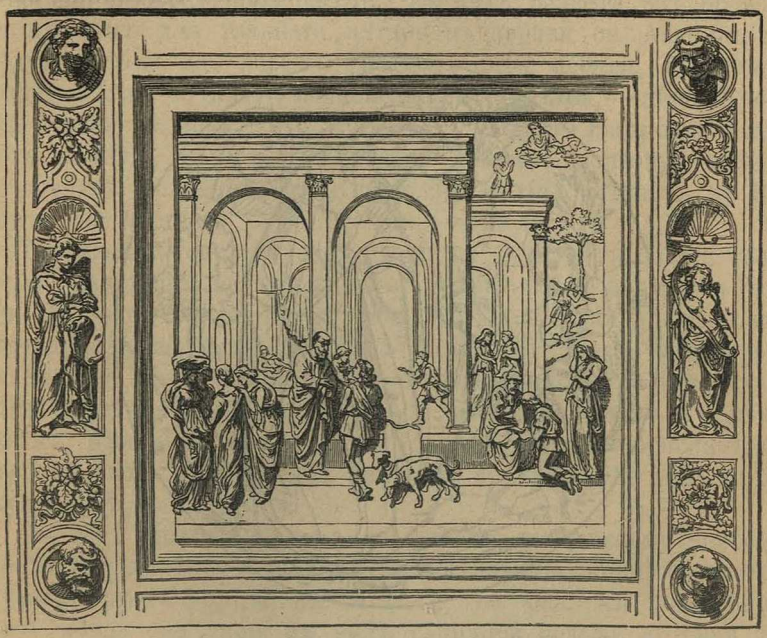


Рис. 90. Рельефъ Лоренцо Гиберти. Въ баптистеріи во Флоренціи.

ходную дверь сѣвернаго портала той же крестильницы. Здѣсь онъ держится еще пути, указаннаго Андреа Пизано, и въ 28 компартиментахъ представляетъ благородныя по простотѣ, пластически скомпонованныя сцены изъ жизни Христа, а также фигуры евангелистовъ и отцовъ Церкви.

Рядомъ съ Гиберти и, безъ сомнѣнія, подъ его вліяніемъ развился болѣе юный его современникъ, Лука делла-Роббіа (1400—1482 г.). Главной задачей этого художника было исполненіе фигурныхъ рельефовъ изъ обожженной и глазурованной

глины, большею частью бѣлаго цвѣта по свѣтло-голубому фону, съ незначительнымъ добавленіемъ желтаго, зеленаго и фіолетоваго цвѣтовъ. Въ своей молодости, онъ создалъ нѣсколько произведеній изъ мрамора и бронзы, которыя считаются замѣчательнѣйшими памятниками этого періода. Таковы, напримѣръ, прелестные мраморные рельефы поющихъ и танцующихъ дѣтей для перилъ органнаго помѣщенія въ Флорентійскомъ соборѣ, въ настоящее время хранящіеся въ музеѣ Барджелло. Но главное значеніе дѣятельности этого превосходнаго художника, какъ

Рис. 91. Марія, молящаяся младенцу Христу.
Луки делла-Роббія.

уже сказано, зиждется на глазурованныхъ терракоттахъ, исполненныхъ имъ или его помощниками. Безчисленное множество разъ повторялись копіи съ этихъ терракоттъ съ фигурами Мадонны, съ Младенцемъ, въ кругу ангеловъ и святыхъ (рис. 91). Въ чрезвычайно большомъ количествѣ эти работы распространены въ церквахъ Тосканы, а также имѣются въ музеѣ Барджелло, во Флоренціи.

Третьимъ флорентинскимъ художникомъ былъ Донателло (1386 — 1466 г.), державшійся строго-натуралистическаго напра-

вленія, вслѣдствіе чего его дѣятельность является весьма рѣзкимъ контрастомъ какъ съ традиціями предшествовавшей эпохи, такъ и съ благородной формой антиковъ. Произведенія его многочисленны. Для украшенія органа въ Флорентинскомъ соборѣ, онъ сдѣлалъ чрезвычайно жизненные мраморные рельефы танцующихъ и поющихъ дѣтей, теперь находящіеся въ музеѣ Барджелло. Всего лучше удавались ему энергическія юношескія фигуры, каковы, напримѣръ, св. Георгій, въ церкви св. Михаила. Превосходныя работы, въ видѣ рельефа изъ бронзы, создалъ онъ для главнаго алтаря въ церкви св. Антонія, въ Падуѣ, и тамъ же, передъ фасадомъ этой церкви, поставилъ большую конную статую полководца Гаттамелаты, — первую конную статую въ новѣйшемъ искусствѣ. Тогда же Верроккіо сдѣлалъ конную, еще болѣе смѣлаго пошиба, бронзовую статую полководца Коллеони, которую можно видѣть и теперь въ Венеціи, на площади Санъ-Джованни-е-Паоло.

Тосканская скульптура этой эпохи была такъ богата творческой силой что ея художниковъ призывали во всѣ мѣста Италіи. Но рядомъ съ ними въ Верхней Италіи, заявляютъ свою дѣятельность не мало и мѣстныхъ мастеровъ. Таковъ, напримѣръ, въ Венеціи Мастро-Бартоломео, переходящій отъ идеальнаго стиля Среднихъ вѣковъ къ реалистическому стилю XV вѣка; затѣмъ, цѣлая семья художниковъ Ломбардіи переноситъ въ Венецію свою дѣятельность какъ по архитектурѣ, такъ и по скульптурѣ.

Въ XVI столѣтіи Флоренція стоитъ попрежнему впереди. Леонардо да-Винчи дѣлаетъ колоссальную конную статую Франческо Сфорцы въ Миланѣ; но она, къ сожалѣнію, была исполнена лишь въ видѣ глиняной модели, которая потомъ была разрушена занявшими Миланъ французами, обратившими ее въ мишень для своихъ выстрѣловъ.

Болѣе точныя свѣдѣнія имѣются о творчествѣ другого флорентинскаго мастера, благороднаго Сансовино (собственно Андреа Контуччи), жившаго въ 1460—1529 г. Его можно назвать Рафаэлемъ пластики какъ за высокое совершенство формы, такъ и за гармоничную красоту композиціи. Одно изъ его превосходнѣйшихъ произведеній и вообще одно изъ самыхъ свободныхъ и прекрасныхъ созданій новѣйшей пластики есть бронзовая группа Крещенія Господня, на восточномъ порталѣ Флорентійской крестильницы (рис. 92). Сверхъ того, слѣдуетъ назвать двѣ красивыя гробницы прелатовъ въ хорѣ церкви св.

Маріи дель-Пополо, въ Римѣ, и пластическое украшеніе Святого Дома (Casa Santa), въ Лоретто.

Рафаэль также составилъ проекты нѣсколькихъ пластическихъ произведеній и, быть можетъ, одно изъ нихъ выполнилъ собственноручно, а именно мраморную статую сидящаго прор. Іоны, въ капеллѣ Киджи, въ церкви св. Маріи дель-Пополо, въ Римѣ.

Болѣе сильное вліяніе на общій ходъ пластики оказалъ великій соперникъ Рафаэля, Микель-Анджело Буонарроти

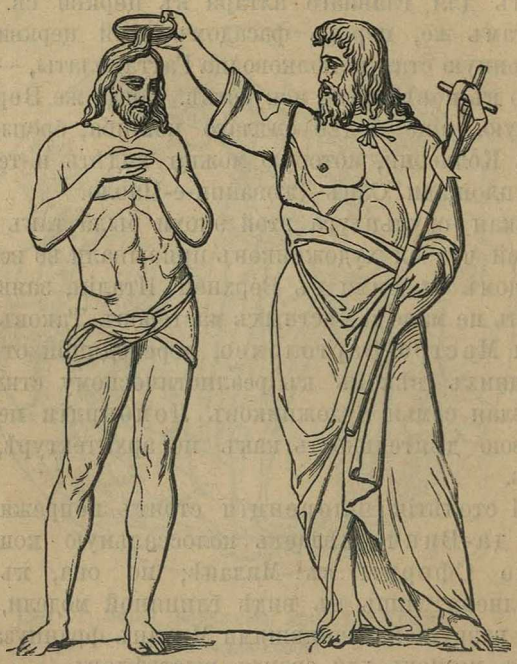


Рис. 92. Крещеніе Христа, Андрея Сансовино.
Въ баптистеріи во Флоренціи.

(1475—1564 г.). Хотя онъ великъ и въ архитектурѣ, и въ живописи, однако самъ онъ считалъ скульптуру искусствомъ, наиболѣе сроднымъ себѣ. Съ его дѣятельностью наступилъ для искусства новый фазисъ: оно достигло такой степени совершенства, какого никакъ нельзя было предвидѣть.

Микель-Анджело глубоко изучалъ образцовыя произведенія античнаго міра и изъ нихъ создалъ свой собственный идеальный стиль, за который его считали ученикомъ древнихъ; но, съ

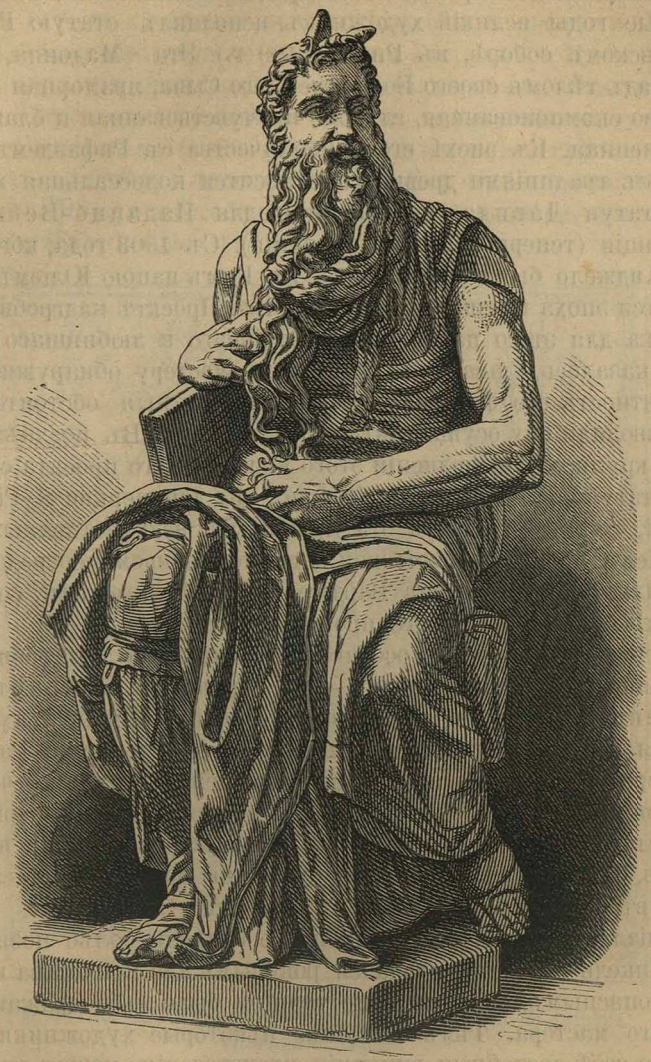


Рис. 93. Моисей, Микель-Анджело.

другой стороны, онъ первый нарушилъ традиціи, и съ нимъ нарождается новѣйшее искусство, начинается господство субъективности. Чтобы оцѣнить его произведенія по ихъ настоящему достоинству, необходимо серьезное изученіе, глубокое проник-

новеніе въ нихъ. Прежде всего нуженъ опытный глазъ. Въ свои молодые годы великій художникъ исполнилъ статую Pietà въ Петровскомъ соборѣ, въ Римѣ (1499 г.). Это — Мадонна, плачущая надъ тѣломъ своего Божественнаго Сына, мраморная группа, красиво скомпонованная, глубоко прочувствованная и благородно исполненная. Къ эпохѣ его соперничества съ Рафаэлемъ и разрыва съ традиціями древности относится колоссальная мраморная статуя Давида, исполненная для Палаццо-Веккіо во Флоренціи (теперь во дворѣ академіи). Съ 1503 года, когда Микель-Анджело былъ приглашенъ въ Римъ папою Юліемъ II, начинается эпоха высшаго его мастерства. Проектъ надгробнаго памятника для этого папы, проницательнаго и любившаго искусства, казалось, давалъ случай этому мастеру обнаружить всю необъятность его фантазіи; но неблагопріятныя обстоятельства не позволили ему осуществить этотъ проектъ. Въ позднѣйшемъ, менѣе крупномъ, выполненіи этого исполинскаго проекта сдѣлана имъ статуя сидящаго Моисея (рис. 93) для церкви S.-Pietro in Vincoli, въ Римѣ. Статуя эта проникнута величественнымъ выраженіемъ почти титанической и въ то же время сосредоточенной силы воли. Въ музеѣ Барджелло, во Флоренціи, сохранились нѣкоторыя другія его произведенія.

Затѣмъ заслуживаютъ особаго упоминанія еще двѣ гробницы— Джульяно и Лоренцо Медичи — въ церкви св. Лаврентія, во Флоренціи. Кромѣ сидящихъ статуй обоихъ Медичей, тутъ находятся величественно лежащія фигуры Дня и Ночи, Разсвѣта и Сумерекъ. Тамъ же находится исполненная глубины чувства мраморная статуя Мадонны съ Младенцемъ. Сверхъ того, въ Луврскомъ музеѣ хранятся двѣ превосходныя статуи невольниковъ, предназначавшіяся для гробницы папы, и красивая Мадонна въ церкви Богоматери, въ Брюгге.

Геніальный произволъ, какой все болѣе и болѣе позволялъ себѣ Микель-Анджело, сдѣлался роковымъ для искусства и тѣмъ болѣе опаснымъ, чѣмъ меньше таланта было въ подражателяхъ великаго мастера. Тѣмъ не менѣе нѣкоторые художники оставили по себѣ достойныя вниманія произведенія, между прочимъ Бенвенуто Челлини (1500—1572 г.). Въ Луврскомъ музеѣ находится исполненный имъ изящный, красивый рельефъ изъ бронзы — Нимфа Фонтенебло. Но талантъ Челлини проявился главнымъ образомъ въ болѣе мелкихъ работахъ чеканнаго искусства, какова, напримѣръ, знаменитая солонка въ амбразовской коллекціи, въ Вѣнѣ.

Въ жестокомъ натурализмѣ школъ Верхней Италіи водворилось въ эту эпоху вѣяніе чувства красоты и прелести. Въ такомъ направленіи работали художники Болоньи и Модены. Но прославившимся мастеромъ верхне-итальянскихъ школъ былъ Якопо Татти, прозванный, по имени своего великаго учителя, Якопо Сансовино (1486—1570 г.). Въ Флорентійскомъ соборѣ есть его статуя апостола Іакова. Изъ его многочисленныхъ работъ въ Венеціи особенно выдаются бронзовыя двери ризницы св. Марка (рис. 94).

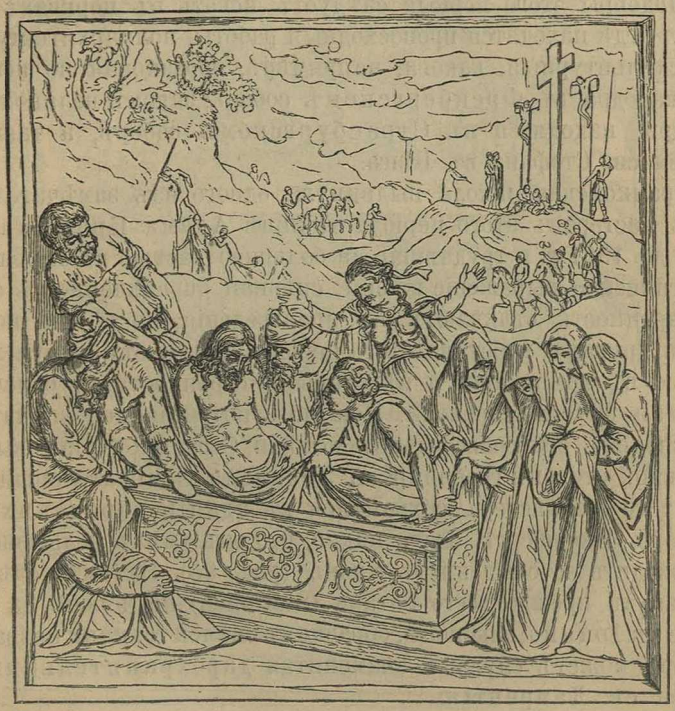


Рис. 94. Положеніе Христа въ гробъ, Якопо Сансовино. На дверяхъ ризницы св. Марка.

2. Сѣверная скульптура XV и XVI вѣковъ.

Въ началѣ XV вѣка пробуждается на Сѣверѣ реалистическое направленіе, вытѣсняющее собою искусство Среднихъ вѣковъ и дающее просторъ новымъ воззрѣніямъ, основаннымъ на изученіи природы. Если сѣверная пластика вообще не достигла

тамъ той высоты, до какой поднялась итальянская, то это объясняется отчасти отсутствіемъ возможности созерцать античные шедевры и недостаткомъ необходимаго для скульптуры мрамора, но всего болѣе слишкомъ рѣшительнымъ стремленіемъ къ индивидуальности и сильной склонностью къ фантастичному. Уже въ срединѣ XVI вѣка стали блекнуть натуральная искренность и наивность сѣвернаго чувства, и, съ водвореніемъ итальянскаго искусства, ихъ замѣняютъ отпечатокъ театральности и холодная аллегорія.

Шедевры этого періода слѣдуетъ искать въ церквахъ и соборахъ, гдѣ находятся превосходныя работы, полуархитектурныя, полускульптурныя, какова, напримѣръ, образцовая по исполненію каѳедра въ Фрейбергскомъ соборѣ; затѣмъ великолѣпные каѳедры находятся въ Страсбургскомъ соборѣ, а также въ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ.

Франконская школа выдвинула одного изъ замѣчательнѣйшихъ мастеровъ этого періода въ лицѣ Адама Краффта, жившаго до 1507 г. и трудившагося большею частью въ Нюрнбергѣ. Энергическое выраженіе жизни, сильная опредѣленность формъ и искренность отличаютъ его произведенія; но и они, подобно всѣмъ другимъ работамъ этого періода, страдаютъ преувеличенностью въ композиціи и нѣкоторыми странностями, обусловливаемыми вкусомъ времени. Поистинѣ потрясающее впечатлѣніе производятъ его рельефы изъ исторіи Страстей Христовыхъ на наружной сторонѣ гробницы св. Зебальда. Замѣчательный рельефъ того же мастера сохранился въ зданіи городскихъ вѣсовъ въ Нюрнбергѣ. Тутъ видно, что онъ умѣлъ рельефно воспроизводить и обыденную жизнь (рис. 95). Затѣмъ, слѣдуетъ упомянуть прежде всего алтари (Stationen) по дорогѣ на кладбище св. Іоанна; наконецъ, образцомъ смѣлой техники названнаго мастера можетъ служить знаменитая дарохранительница въ церкви св. Лаврентія.

Въ Ульмѣ славился замѣчательный мастеръ швабской школы Іергъ (Iörg) Сирлинъ, исполнившій въ теченіе 1469—74 гг. сѣдалища хора въ Ульмскомъ соборѣ, самыя замѣчательныя въ періодѣ Среднихъ вѣковъ. Фигуры, украшающія фонтанъ на рынкѣ въ Ульмѣ, такъ называемый Садокъ, принадлежитъ также ему. Сынъ его, носившій имя отца, также былъ искуснымъ скульпторомъ. Другой весьма замѣчательный мастеръ по части деревянной скульптуры—Фейтъ Штоссъ, изъ Кракова, создавшій тамъ величественный алтарь въ церкви Богоматери, а

потомъ переселившійся въ Нюрнбергъ, гдѣ онъ исполнилъ, между прочимъ, превосходный «Розовый Вѣнокъ» въ церкви св. Лаврентія,—произведеніе, полное искренности и задушевности.

Знаменитѣйшимъ изъ надгробныхъ монументовъ всей эпохи надо признать великолѣпный мраморный памятникъ императору Фридриху III въ соборѣ св. Стефана въ Вѣнѣ.

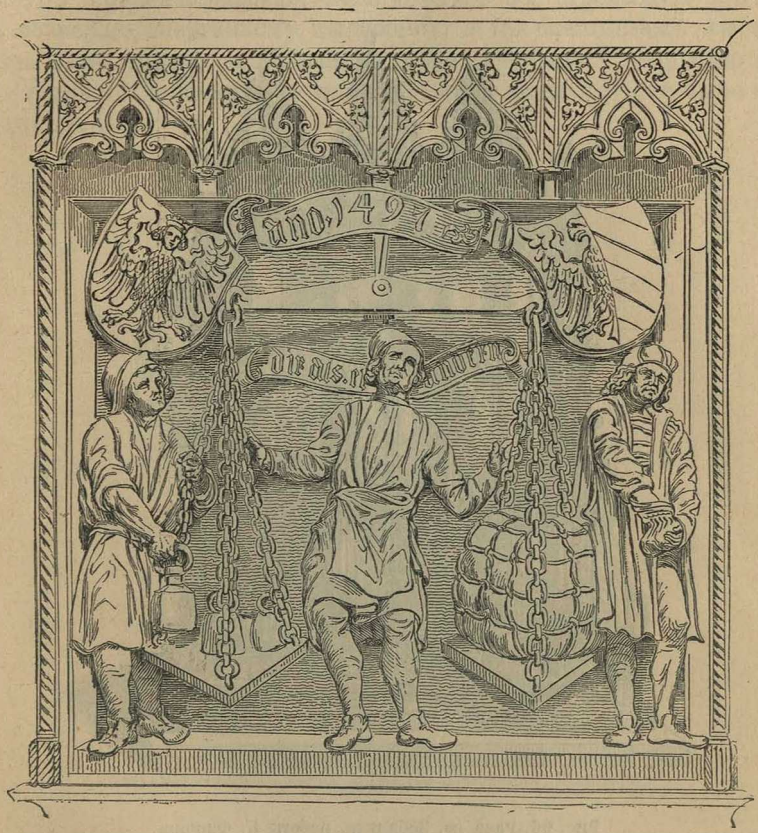


Рис. 95. Рельефъ Адама Краффта, въ зданіи городскихъ вѣсовъ въ Нюрнбергѣ.

Относительно произведеній изъ бронзы ни одна изъ школъ этого періода не выдавалась въ такой степени, какъ нюрнбергская. Этотъ старый имперскій городъ, по разнообразію своей художественной производительности, для Германіи имѣлъ то же значеніе, что Флоренція для Италіи. Главнымъ мастеромъ нюрнбергской школы былъ Петръ Фишеръ (1529 г.).

Среди всѣхъ талантливыхъ мастеровъ своего времени Фишеръ отличался наиболѣе независимымъ взглядомъ, позволявшимъ ему стоять выше вкусовъ его вѣка и неутомимыми стараніями достигнуть чистоты и ясности, достоинства и благородства въ стилѣ, который, въ теченіе долгаго періода, остается изолированнымъ въ сѣверныхъ странахъ. Знаменитый шедевръ этого

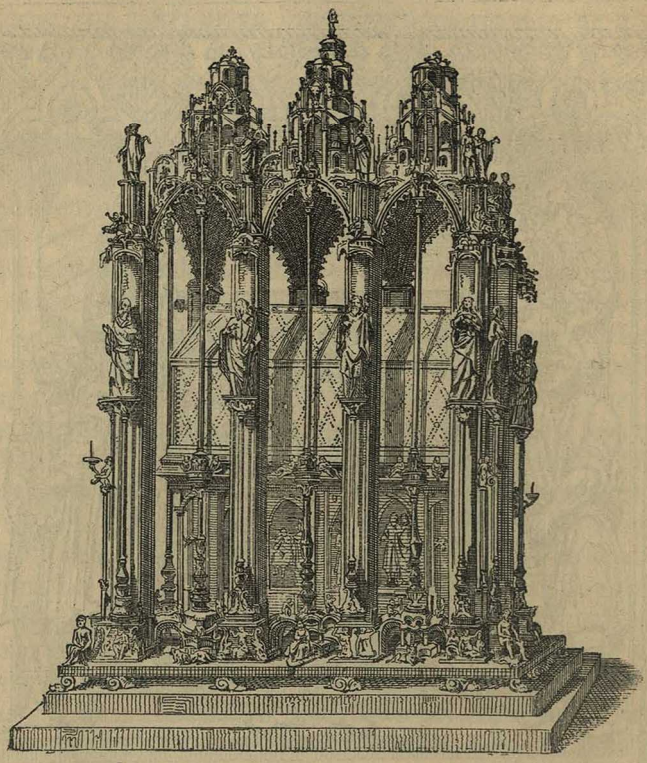


Рис. 96. Рака св. Зебальда, работы П. Фишера.

мастера составляетъ рака Зебальда, въ церкви того же святого въ Нюрнбергѣ (рис. 96), исполненная Фишеромъ и пятью его сыновьями. Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть его Вѣнчаніе Богоматери въ Эрфуртскомъ соборѣ и въ церкви при замкѣ въ Виттенбергѣ, его надгробныя плиты, напримѣръ, плиту на могилѣ архіепископа Эрнста въ Магдебургскомъ соборѣ и, болѣе позднюю, плиту на могилѣ Фридриха Мудраго въ Виттенбергѣ.

IX. Скульптура XVII и XVIII вѣковъ.

Въ началѣ XVII вѣка въ скульптурѣ возникъ новый стиль, явившійся изъ Италіи и господствовавшій, съ незначительными уклоненіями, во всемъ мірѣ почти двѣсти лѣтъ. Какъ въ архитектурѣ временъ барокко, такъ и здѣсь все стремилось теперь въ возможно энергичному выраженію и къ блестящимъ эффектамъ. Если такому направленію вѣка покорилось зодчество съ его точными законами, то пластическому искусству это было гораздо легче.

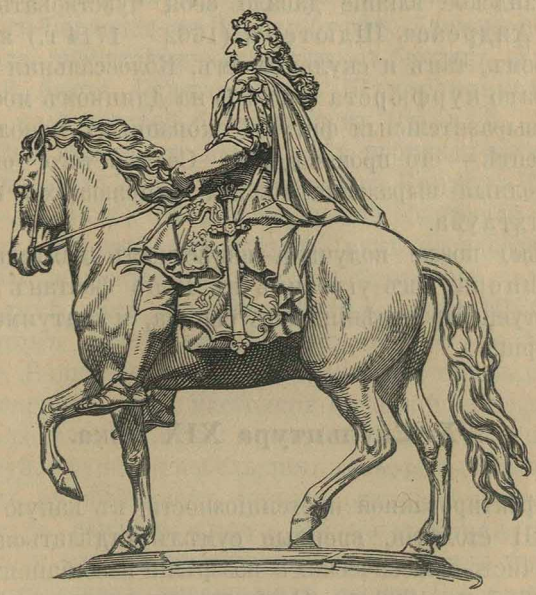


Рис. 97. Конная статуя великаго курфюрста, Шлютера.

Мастеромъ, имѣвшимъ рѣшительное вліяніе на всю скульптуру того времени, былъ Лоренцо Бернини (1598—1680), извѣстный также своей архитектурной дѣятельностью. Излюбленными его сюжетами были такія сцены, какъ похищеніе Прозерпины, въ виллѣ Людовизи, или бѣгство Дафны, преслѣдуемой Аполлономъ, въ виллѣ Боргезе, въ Римѣ.

Въ Нидерландахъ явилось нѣсколько выдающихся скульпторовъ, которые, получивъ свое художественное образованіе въ

Италіи, слѣдовали ея направленію, но при болѣе цѣлесообразномъ и благородномъ отношеніи къ дѣлу достигали болѣе счастливыхъ результатовъ.

Германія въ послѣдніе годы XVI столѣтія владѣетъ большимъ количествомъ надгробныхъ памятниковъ въ своихъ церквахъ и соборахъ, напримѣръ, рядомъ статуй виртембергскихъ государей и принцевъ въ монастырской церкви въ Штутгартѣ и великолѣпными гробницами такихъ же особъ въ монастырской церкви въ Тюбингенѣ. Шедевромъ эпохи считается величественный памятникъ императору Максимиліану въ замковой церкви въ Иннсбрукѣ.

Нидерландское вліяніе давало себя чувствовать и въ Берлинѣ, гдѣ Андреасъ Шлютеръ (1662 — 1714 г.) явился какъ архитекторомъ, такъ и скульпторомъ. Колоссальная конная статуя великаго курфюрста (рис. 97) на Длинномъ мосту, а также и четыре выразительныя фигуры скованныхъ невольниковъ на ея постаментѣ — его произведенія. Сверхъ того, онъ создалъ тамъ же полныя выраженія головы умирающихъ воиновъ на дворѣ Цейхгауза.

Нѣсколько позже получила извѣстность дѣятельность Рафаэля Доннера. Онъ украсилъ въ Вѣнѣ фонтанъ на Новомъ рынкѣ статуей Провидѣнія, изъ свинца, и статуями четырехъ рѣкъ Австріи.

X. Скульптура XIX вѣка.

Отъ аффектированной претенціозности, въ какую впала пластика XVIII столѣтія, впервые сумѣлъ отдѣлаться и возвыситься до чисто классическихъ воззрѣній венеціанецъ Антоніо Канова (1757 по 1822 г.). Особенно ему удавалось воспроизводить образы женской красоты, хотя еще и здѣсь не вполнѣ устранялась манера предшествовавшей эпохи пріукрашивать и придавать поддѣльный блескъ пластическому произведенію. Менѣе удавались ему композиціи съ возвышенными сюжетами, какъ, напримѣръ, въ памятникахъ Тиціана (въ ц. Фрари въ Венеціи) и Альфьери (въ ц. с. Кроче во Флоренціи), эрцгерцогини Христины (въ Вѣнѣ, въ францисканской церкви) и папъ Климента XIII (въ церкви св. Апостоловъ), Климента XIV (въ церкви св. Петра въ Римѣ), а героическіе сюжеты выходили у него совсѣмъ слабы, какъ, напримѣръ, группа двухъ гладіа-

торовъ и статуя Персея въ коллекціи Ватикана, хотя послѣдняя статуя и отличается, по крайней мѣрѣ, замѣчательнымъ исполненіемъ формъ. Къ числу удачныхъ изъ его произведеній принадлежитъ группа грацій, исполненная для Англіи.

Вліяніе Кановы на современниковъ было огромное, и немногіе изъ скульпторовъ этой эпохи остались независимыми отъ него. Наиболѣе же всего оно выразилось въ І. Г. Даннексерѣ изъ Штутгарта (1758 — 1841 г.), проявившемъ большое мастерство въ исполненіи женскихъ фигуръ, каковы, напримѣръ, его особенно знаменитая мраморная Аріадна, возсѣдающая, въ качествѣ подруги Бахуса, верхомъ на пантерѣ. Она находится теперь у фонъ-Берманна, во Франкфуртѣ. Даннеккеръ, сверхъ того, выказалъ значительное искусство въ бюстахъ. Упомянемъ: колоссальный бюстъ Шиллера, въ Штутгартскомъ музеѣ, и Лафатера, на городской библіотекѣ въ Цюрихѣ.

Еще глубже, чѣмъ этотъ скульпторъ, проникся духомъ и красотою классическаго искусства датчанинъ Бертель Торвальдсенъ (1770 — 1844 г.). Съ неисчерпаемой фантазіей и въ благороднѣйшихъ формахъ онъ создалъ рядъ произведеній, которыя столь же явно, столь же чисто и благородно задуманы въ греческомъ духѣ, какъ и архитектурныя работы Шинкеля. Въ его знаменитомъ фризѣ, изображающемъ вшествіе Александра Великаго въ Вавилонъ, въ виллѣ Соммаривѣ, теперь виллѣ-Карлотта, на Комскомъ озерѣ, настоящій греческій рельефный стиль воскресаетъ во всей чистотѣ и строгости. Въ безчисленномъ множествѣ статуй, группъ и небольшихъ рельефовъ онъ варіируетъ съ большимъ разнообразіемъ сюжеты античной миѳологіи. Примѣромъ могутъ служить статуи Язона и Марса. Онъ обращался также и къ христіанскимъ сюжетамъ, что видно въ богатыхъ пластическихъ украшеніяхъ церкви Богоматери въ Копенгагенѣ.

Въ то время, какъ царство идеалистической скульптуры было опять возстановлено, берлинецъ І. Г. Шадовъ (1764 — 1850 г.) энергически обратился къ реалистическому направленію. Его памятникъ графу фонъ-деръ-Марку, въ церкви Доротеи въ Берлинѣ, еще отмѣченъ классицизмомъ. Тому же направленію слѣдуетъ богиня Побѣды на Бранденбургскихъ воротахъ въ Берлинѣ; но статуи Цитена и принца Леопольда Дессаусскаго на Вильгельмовской площади въ Берлинѣ, статуя Фридриха Великаго въ Штеттинѣ, памятникъ Блюхеру

въ Ростокѣ и многія другія произведенія составляютъ живой протестъ противъ господствовавшаго до Шадова направленія и снова открываютъ пластикѣ область, которой она почти совсѣмъ лишилась уже около двухъ столѣтій.

Изъ всѣхъ нѣмецкихъ скульптурныхъ школъ берлинской принадлежитъ въ настоящее время первое мѣсто. Тогда какъ Ф. Тиккъ, въ цѣломъ рядѣ произведеній, достойно поддерживаетъ славу античныхъ воззрѣній, направленіе, проложенное Шадовымъ, достигло своего совершенства въ продолжительной и вліятельной дѣятельности Христіана Рауха (1774 — 1857 г.). Тогда какъ его богиня Побѣды въ Валгаллѣ и многіе прекрасные рельефы обнаруживаютъ классическую красоту, его мраморныя статуи королевы Луизы и Фридриха Вильгельма III въ Мавзолеѣ Шарлоттенбурга, статуи князя Блюхера въ Берлинѣ и Бреславлѣ, генераловъ Бюллова и Шарнгорста, колоссальная конная статуя Фридриха Великаго въ Берлинѣ, памятники Дюреру въ Нюрнбергѣ, Канту въ Кенигсбергѣ, королю Максимиліану I въ Мюнхенѣ и многіе другіе отличаются характерностью и жизненностью.

Многіе выдающіеся скульпторы вышли изъ мастерской Рауха и составляютъ ядро современной берлинской школы. Таковъ, напримѣръ, Фридрихъ Драке, котораго рельефы на монументѣ Фридриху Вильгельму III въ зоологическомъ саду въ Берлинѣ полны прелести. Также и въ монументальныхъ статуяхъ изъ бронзы онъ выказалъ много выдающихся качествъ, напримѣръ: Меланхтонъ, въ Виттенбергѣ, и конная статуя императора Вильгельма, на желѣзнодорожномъ мосту въ Кельнѣ. Далѣе, особенно отличились Шифельбейнъ — въ композиціяхъ рельефовъ, Блезеръ, которому принадлежитъ одна изъ замѣчательнѣйшихъ мраморныхъ группъ на Дворцовомъ мосту въ Берлинѣ и конная статуя Фридриха Вильгельма IV на желѣзнодорожномъ мосту въ Кельнѣ, А. Фишеръ — въ пластическомъ изображеніи животныхъ, А. Кисъ (группа амазонокъ при входѣ въ музей) и В. Вольфъ. Въ недавнее время явились Рейнгольдъ Бегасъ, со своимъ памятникомъ Шиллеру въ Берлинѣ, и Зимерингъ, со своимъ рельефомъ, изображающимъ торжество Побѣды, и рельефами изъ терракотты для памятника Грефе. Изъ художниковъ школы Рауха слѣдуетъ еще назвать Эрнста Ритшеля (1804 — 1861 г.) въ Дрезденѣ. Его двойной памятникъ Шиллеру и Гете въ Веймарѣ, а еще болѣе его Лессингъ въ Брауншвейгѣ явно отмѣчены направленіемъ его учителя. Въ

его Pietas въ Санъ-Суси видны идеальная красота и глубокая задушевность. Въ своихъ пластическихъ работахъ по украшенію фронтона опернаго театра въ Берлинѣ, а равно театра и музея въ Дрезденѣ онъ является мастеромъ этого направленія. Его послѣдній шедевръ — величественный памятникъ Лютеру въ Вормсѣ.

Рядомъ съ нимъ слѣдуетъ назвать, также въ Дрезденѣ, Эрнста Гегнеля. Онъ создалъ памятникъ Бетховену въ Боннѣ. Вмѣстѣ съ Ритшелемъ, онъ работалъ надъ богатыми пластическими украшеніями дрезденскаго музея. Прага владѣетъ его памятникомъ Карлу IV. Въ Вѣнѣ — его конная статуя князя Шварценберга. Кромѣ того, какъ главнаго ученика Ритшеля, необходимо назвать Доннндорфа, который принималъ дѣятельное участіе въ сооруженіи памятника Лютеру; именно ему принадлежатъ: Виклеръ, Фридрихъ Мудрый, Рейхлинъ. Въ послѣднее время онъ составилъ себѣ извѣстность конной статуей Карла-Августа въ Веймарѣ, а также надгробнымъ памятникомъ Роберту Шуману въ Боннѣ и памятникомъ Корнеліусу въ Дюссельдорфѣ. Далѣе, Іоганнъ Шиллингъ обратилъ на себя вниманіе своими красивыми группами для брюлевской террасы, памятникомъ Ритшелю въ Дрезденѣ, національнымъ памятникомъ на Нидервальдѣ и пр.

Въ Мюнхенѣ весьма даровитый Людвигъ Шванталеръ (1802 — 1848 г.) былъ главой болѣе романтическаго направленія. Одаренный неисчерпаемой фантазіей, этотъ мастеръ, въ недолгіе годы своей жизни, успѣлъ справиться съ цѣлымъ рядомъ сложныхъ задачъ, взявшись пластически украсить большинство зданій, сооруженныхъ при королѣ Людвигѣ (Королевскій дворецъ въ Мюнхенѣ, Валгалла, Глиптотека и др.). Отличаясь плодовитой фантазіей и счастливымъ пониманіемъ декоративности, художникъ этотъ не могъ, однако, по своей физической хилости, всесторонне отдѣлывать свои монументальныя созданія. Величественностью замѣчательна колоссальная статуя Баваріи, въ Мюнхенѣ. Вліяніе Шванталера недавно сказалось и въ Вѣнѣ, гдѣ Фернкорнъ, ученикъ его, исполнилъ конныя статуи эрцгерцога Карла и принца Евгенія. Здѣсь еще особо надо назвать Цумбуша, отличившагося красивымъ памятникомъ Максимиліану II въ Мюнхенѣ и благороднымъ памятникомъ Бетховену въ Вѣнѣ. Рядомъ съ нимъ необходимо поставить искуснаго Кундмана, который достойно заявилъ себя памятникомъ Францу Шуберту въ Вѣнѣ.

Во Франціи были также выдающіеся художники по скульптурѣ, напримѣръ П. Ж. Давидъ (Анжерскій), послѣдовательный натуралистъ, портретные бюсты котораго отличаются особенной характерностью и жизненностью. Сверхъ того замѣчательны: Рюдъ и Дюре—благородной естественностью своихъ произведеній, а также Прадье—своими прелестными идеальными твореніями.

Далѣе, важнымъ центромъ новѣйшей пластики является Римъ съ его многочисленными мастерскими. Здѣсь работали Канова и Торвальдсенъ, и въ ихъ направленіи дѣйствовалъ достойный ихъ ученикъ Пьетро Тенерани, какъ представитель благороднаго классическаго направленія. Не менѣе достойна вниманія дѣятельность англичанина Джона Гибсона. Благороднымъ пониманіемъ формъ и глубиною впечатлѣнія отличался Карлъ Штейнгейзеръ, изъ Бремена († 1879 г.). Наконецъ, Голландія также имѣла способнаго пластика въ лицѣ Матіаса Кесселя († 1830 г.), получившаго свое художественное образованіе подъ руководствомъ Торвальдсена.

ТРЕТІЙ ОТДѢЛЪ.

Живопись.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріалъ и его обработка.

Въ противоположность скульптурѣ, воспроизводящей вполнѣ тѣлесность фигуръ, живопись передаетъ только цвѣтную наружность дѣйствительныхъ предметовъ. Она воспроизводитъ фигуры такими, какъ онѣ видимы глазомъ въ пространствѣ. Это достигается сочетаніемъ линейной и воздушной перспективы. По законамъ первой, предметы сокращаются, уменьшаются по мѣрѣ удаленія своего отъ глаза; вторая же показываетъ бо̀льшую или меньшую массу воздуха, окружающаго и окутывающаго предметы; чѣмъ предметы болѣе удалены отъ глаза, тѣмъ гуще слой воздуха между нимъ и зрителемъ.

Живопись передаетъ только внѣшній видъ дѣйствительности, и область, подлежащая ея творчеству, ограничивается лишь тѣми предѣлами, какіе указаны самой природой. Въ сферу этой области входятъ не только человѣческая фигура въ спокойномъ положеніи или въ движеніи, отдѣльно или вмѣстѣ съ другими фигурами, не только существа животнаго царства, но и предметы растительнаго царства.

Поэтому живопись бываетъ историческая, жанровая, портретная съ различными ея развѣтвленіями; затѣмъ, живопись животныхъ, пейзажная, живопись архитектурныхъ видовъ, цвѣтовъ и плодовъ, а также «nature morte»—изображеніе различной утвари съ предметами съѣдобными, плодами, дичью, птицами и т. п.

Живописецъ не воспроизводитъ предметовъ такими, каковы они суть, но такими, какими они представляются его глазу на основаніи законовъ оптики, слѣдовательно, въ уменьшенномъ видѣ. Безъ знанія перспективы, основанной на геометрическихъ законахъ, немыслимо никакое художественное произведеніе, которое сохраняло бы наружный видъ дѣйствительности. Приэтомъ должно быть изучено вліяніе свѣта на тѣла, чтобы передавать круглоту предметовъ, ихъ моделировку, посредствомъ наложенія тѣней и правильнаго распредѣленія свѣта и тѣни. Третій элементъ составляетъ краска, возвышающая рисунокъ на степень картины. Различаются три основныхъ цвѣта: красный, желтый, синій, къ которымъ еще древніе прибавляли черный, т. е. отсутствіе всякаго свѣта, и бѣлый, т. е. соединеніе всѣхъ цвѣтовъ. Отъ смѣшенія основныхъ цвѣтовъ происходятъ различные побочные и смѣшанные цвѣта. Наконецъ, для достиженія гармоніи цвѣтовъ, необходимо знать дополнительные цвѣта, т. е. такіе, которые взаимно дополняютъ другъ друга въ бѣломъ цвѣтѣ.

Общее впечатлѣніе красокъ картины называется ея тономъ, или колоритомъ. Въ каждомъ данномъ случаѣ умѣстно поднимать вопросъ о колоритѣ гармоничномъ или рѣзкомъ, жесткомъ, а также различать теплые и холодные тона. Воспроизведеніе обнаженныхъ частей красками называется тѣльностью или карнаціею (carnation). Величайшими мастерами по части послѣдней признаются Тиціанъ и Рубенсъ. При смѣшеніи цвѣтовъ, свѣта и тѣни, получается тотъ полусвѣтъ, который съ такой граціей окружаетъ фигуры, нѣжно заволакиваетъ яркость, наполняя сумракъ отраженіями свѣта,—та свѣтотѣнь, по части которой величайшими мастерами считаются Корреджіо и Рембрандтъ.

Соблюденіе и воспроизведеніе нѣжнаго ослабленія тоновъ, въ какомъ предметы представляются по мѣрѣ ихъ удаленія, составляютъ область воздушной перспективы, болѣе или менѣе требуемой, вмѣстѣ съ линейной перспективой, отъ каждаго художественнаго произведенія. Въ особенности она необходима въ пейзажахъ или въ такихъ сценахъ съ фигурами, которыя происходятъ среди пейзажа. Поэтому-то въ пейзажахъ различаютъ передній, средній и задній планы. Въ этой области мастерами являются Клодъ Лоррэнь и голландскіе пейзажисты и маринисты.

Въ отношеніи техническаго исполненія, живопись состоитъ изъ: 1) рисунковъ, 2) собственно картинъ и 3) стѣнной живописи.

1) Рисунки дѣлаются на бумагѣ и на пергаментѣ, рѣже на слоновой кости, но часто на деревѣ, какъ пробы для гравюръ на деревѣ (ксилографія). Въ прежнее время рисунки дѣлались перомъ, причемъ художникъ пользовался цвѣтной бумагой, какъ фономъ, а свѣтлыя части забѣлялъ кистью. Такъ, превосходные рисунки Дюрера большею частью исполнены на зеленомъ или сѣромъ фонѣ. То же самое слѣдуетъ замѣтить какъ относительно эскизовъ, набросанныхъ наскоро, выражающихъ первую мысль композиціи, такъ и относительно этюдовъ съ натуры, исполненныхъ по живымъ, дѣйствительно существующимъ образцамъ. Иногда, сверхъ того, пользуются краснымъ и чернымъ карандашами, особенно первымъ, преимущественно для достиженія болѣе живописныхъ эффектовъ.

Рисунки Рафаэля, въ періодъ его полнаго развитія, выполнялись большею частью краснымъ карандашомъ, тогда какъ въ юности, подобно своему учителю Перуджино, онъ рисовалъ перомъ. Наконецъ, преимущественно пригоденъ для рисованія простой карандашъ, по мягкости производимыхъ имъ тоновъ и по тонкости штриховъ, особенно когда приходится набрасывать изображеніе очень нѣжно. Превосходные рисунки карандашомъ дѣлалъ, между прочимъ, Гольбейнъ. Для рисованія на деревѣ карандашъ употребляется предпочтительно передъ другими способами.

Совершенно особое значеніе имѣетъ уголь, которымъ, по легкости даваемыхъ имъ штриховъ, пользуются преимущественно для большихъ картоновъ. Такіе картоны, иногда раскрашенные, имѣютъ для живописца то же значеніе, что глиняная модель для скульптора: они служатъ тщательно сдѣланнымъ, даже въ отношеніи колорита, образцомъ для выполняемой картины. Чтобы перенести рисунокъ на поверхность, предназначенную для картины, будетъ ли такой поверхностью дерево, холстъ или стѣна, прежде обыкновенно обозначали абрисы рядами точекъ, между тѣмъ какъ теперь для этого примѣняется сѣть небольшихъ квадратиковъ. Къ знаменитѣйшимъ картонамъ прежнихъ временъ принадлежатъ картоны Рафаэля, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, исполненные для Ватиканскихъ ковровъ, и картонъ «Аѳинской школы» Рафаэля, украшающій собою Амброзіанскую библіотеку въ Миланѣ. Въ недавнее время были исполнены Корнеліусомъ картоны для берлинскаго «Campo Santo». Способъ исполненія великими мастерами значительныхъ произведеній таковъ: прежде всего въ наскоро сдѣланномъ эскизѣ набрасывается

композиція картины; мастера, подобные Рафаэлю, такъ добросовѣстно работали, что встрѣчается нерѣдко множество эскизовъ одной и той же композиціи, въ которыхъ мысль художника выражается все яснѣе и полнѣе. Затѣмъ, для каждой фигуры приготовляются возможно точные этюды съ натуры и даже этюды нагого тѣла, чтобы точнѣе установить его пропорціи, тогда какъ одежда воспроизводится по особымъ этюдамъ съ нея, причемъ она надѣвается на манекенъ. Наконецъ, доходитъ очередь до рисунка на картонѣ той же величины, какъ и задуманная картина, и этотъ рисунокъ переносится уже указаннымъ способомъ на поверхность, предназначенную для картины. Обыкновенно небольшой эскизъ въ краскахъ служитъ живописцу пособіемъ при выполненіи картины въ большомъ видѣ.

Желая получить раскрашенные рисунки, которые болѣе или менѣе приближались бы къ картинамъ, пользуются цвѣтными карандашами, и штрихи ихъ растушевываютъ эстомпомъ (растушкою). Такого рода живопись называется пастелью. Она цѣнилась въ особенности въ прошломъ столѣтіи, и въ Дрезденской галлереѣ сохранилась большая коллекція относящихся до нея произведеній. Какъ пастельная живопись сухимъ способомъ, такъ и акварельная, мокрымъ путемъ, составляютъ переходъ къ живописи въ собственномъ смыслѣ слова. Тутъ примѣняются краски, предварительно смѣшанныя съ клеемъ или медомъ и распускаемыя въ водѣ. Рисунокъ или слегка закрашивается, или тонъ краски усиливается посредствомъ вторичной ея накладки. Въ Средніе вѣка такимъ способомъ украшали великолѣпныя рукописи (миніатюрная живопись, отъ латинскаго слова minium, киноварь). Въ новѣйшія времена акварельная живопись достигла значительнаго художественнаго развитія въ Англіи. Въ Германіи слѣдуетъ назвать акварелистовъ Р. Альта, Менцеля, Пассини и др. Также Генелли и М. Ф. Швиндъ работали охотно этимъ способомъ. Особую отрасль акварельной живописи составляетъ живопись гуашью, въ которой болѣе сильный слой краски съ примѣсью бѣлилъ усиливаетъ эффектъ, что̀ позволяетъ ей соперничать съ живописью масляными красками. Этотъ способъ употребителенъ особенно въ Италіи, во Флоренціи, Римѣ и Неаполѣ.

2) Картины выполняются на деревѣ и на холстѣ, рѣже на металлическихъ, собственно на мѣдныхъ пластинкахъ. Въ Средніе вѣка, до XVI вѣка, употребляли исключительно дерево, тщательно заготовленное и загрунтованное мѣломъ, на которомъ и

писалась картина. Гніеніе, которому подвержено дерево, и невозможность получать картины большого размѣра были причиною того, что со временъ Рафаэля перешли къ холсту, который также покрывается тонкимъ слоемъ мѣла и теперь употребляется почти исключительно. Живописецъ прежде всего мѣломъ переноситъ на полотно рисунокъ картона, потомъ очерчиваетъ штрихи темной краской и сперва сплошь въ темномъ тонѣ исполняетъ всю картину. Въ такомъ неоконченномъ видѣ, напримѣръ, осталась картина Леонардо да-Винчи: «Поклоненіе царей», хранящаяся въ галлереѣ Уффицій во Флоренціи.

Болѣе смѣлый пошибъ называется alla prima, когда весь эффектъ красокъ достигается первой ихъ прокладкой. Рубенсъ нерѣдко работалъ такой манерой. Легкая лессировка дополняетъ гармоничный ансамбль картины, и, послѣ того, какъ высохли краски, ихъ покрываютъ лакомъ, отчего онѣ получаютъ больше силы и въ то же время предохраняются отъ порчи.

Въ Средніе Вѣка употребляли краски à tempera, т. е. краски, разведенныя на клеѣ или на какомъ-нибудь липкомъ веществѣ: гумми, яичномъ бѣлкѣ и т. п. Писали тонкими кистями чрезвычайно тщательно и нѣжно, вслѣдствіе липкости примѣшанныхъ веществъ, скорѣе рисуя и отдѣлывая штрихами, нежели живописуя. Фонъ, по примѣру византійцевъ, бывалъ золотой, хотя и встрѣчаются цвѣтные, именно синіе фоны. Но какъ только пробудилось стремленіе воспроизводить фигуры не изолированными, а въ средѣ пейзажа или въ архитектурной обстановкѣ, вмѣсто золотого фона стали изображать обстановку, заимствованную изъ дѣйствительности.

Съ этимъ направленіемъ совпало одно изъ важнѣйшихъ усовершенствованій техники. Живопись масляными красками была изобрѣтена или, вѣрнѣе, усовершенствована въ 1420 г. братьями Губертомъ и Яномъ ванъ-Эйками, во Фландріи. Оттуда перенесъ ее въ Италію Антонелло да-Мессина. Живописи à tempera былъ положенъ конецъ, хотя ею работалъ еще Микель-Анджело. Съ тѣхъ поръ масляныя краски дали живописи средство переходами тона въ тонъ и воздушной нѣжностью, глубокой прозрачностью и яркимъ блескомъ соперничать съ самой дѣйствительностью, даже превосходить ее. Созданія древнихъ мастеровъ, которые сами приготовляли себѣ краски, все еще сохраняютъ недосягаемую прелесть колорита. Новѣйшія краски, покупаемыя готовыми, не могутъ сравниться съ прежними въ отношеніи ни прочности, ни прозрачности. Благодаря живописи масляными кра-

сками, искусство достигло возможности отражать въ своихъ произведеніяхъ неизмѣримую область природы и человѣческой жизни.

3) Стѣнная живопись дошла до насъ въ большомъ количествѣ своихъ произведеній еще со временъ классической древности, именно изъ Геркулана и Помпеи. Эти произведенія исполнены или al fresco, т. е. на мокрой поверхности, или на сухомъ фонѣ (al secco) клеевыми красками. Также своего рода энкаустику (живопись красками, разведенными на разогрѣтомъ воскѣ) знали древніе, хотя этотъ способъ до сихъ поръ еще неизвѣстенъ вполнѣ, и энкаустическія картины Шнорра въ Мюнхенскомъ дворцѣ уступаютъ въ эффектности древнимъ.

Съ распространеніемъ христіанства, стѣнная живопись достигла высшаго значенія, ибо задачей ея стало воспроизводить христіанское міровоззрѣніе на стѣнахъ и сводахъ церквей. Для этого примѣнялась въ большинствѣ случаевъ мозаичная живопись, т. е. картины, составленныя изъ небольшихъ кусковъ цвѣтныхъ камней и стекла, крѣпко втиснутыхъ въ сырую поверхность замазки. Классическая древность пользовалась мозаичными работами собственно для украшенія половъ (мозаика битвы Александра, изъ Помпеи). Не смотря на дороговизну и трудность исполненія мозаикъ, а также на затруднительность полученія въ нихъ тонкихъ переходовъ цвѣтовъ и формъ, этотъ способъ украшенія преимущественно удовлетворялъ церковнымъ цѣлямъ по своему величію, торжественности, сильной монументальной эффектности. Здѣсь употреблялось исключительно разноцвѣтное стекло, тогда какъ для другихъ цѣлей пользовались въ мозаикѣ разноцвѣтными камнями, деревомъ или другимъ матеріаломъ (полы, каменныя доски для столовъ, деревянная мебель и т. п.).

Въ позднѣйшій періодъ Среднихъ вѣковъ въ стѣнной живописи употреблялся способъ раскрашиванія сухой поверхности красками, смѣшанными съ клеемъ. Таковы, напримѣръ, картины въ Брауншвейгскомъ соборѣ. Но съ XIV вѣка въ Италіи сталъ распространяться способъ письма по мокрой поверхности (al fresco), а въ XV и XVI вѣкахъ этотъ способъ достигъ наибольшаго совершенства. Мазаччо, Гирландайо, Синьорелли, затѣмъ Микель-Анджело (Сикстинская капелла), Рафаэль (станцы Ватикана) и Андре дель-Сарто — величайшіе живописцы фресокъ. Затѣмъ слѣдуетъ назвать Аннибала Караччи, Гвидо Рени; но Леонардо да-Винчи писалъ на стѣнѣ свою «Тайную вечерю» масляными красками.

Но фресковая живопись представляетъ большія трудности. Такъ какъ все приходится выполнять по мокрому фону, то крупное произведеніе пишется по частямъ, причемъ краски легко сливаются, иногда же краска измѣняется послѣ ея наложенія. Поправки возможны лишь до нѣкоторой степени при помощи легкихъ ретушей al secco. Поэтому въ недавнее время изобрѣли стереохромію, при которой краски накладываются на сухой фонъ, а затѣмъ пропитываются стеклянным составомъ и черезъ то соединяются со стѣною и предохраняются отъ дѣйствія непогоды. Такъ исполнены стѣнныя картины Каульбаха въ новомъ Берлинскомъ музеѣ.

Особый родъ живописи составляетъ живопись на эмали, при которой на металлъ накладываются слои цвѣтнаго стекляннаго вещества, удерживаемые тонкими полосками металла (византійскій пріемъ: «email, cloisonné» — перегородочная эмаль) или ребрышками, выступающими на углубленной поверхности изображенія (email champlevé — эмальированіе въ глубину, какъ было въ Средніе вѣка на Рейнѣ и въ Лиможѣ). Великолѣпные ковчеги для мощей съ подобными украшеніями, принадлежащіе къ романскому періоду, встрѣчаются на Рейнѣ; особенно великолѣпно украшеніе алтаря въ Нейбургскомъ соборѣ. Въ эпоху Возрожденія этотъ родъ живописи достигъ въ Лиможѣ высшаго развитія и высокаго художественнаго совершенства. Родственна ей живопись на фарфорѣ, впервые возникшая въ Китаѣ и Японіи, потомъ перешедшая въ прошломъ столѣтіи въ Европу (фабрики Мейссена, Севра, Берлина и т. д.). Въ ней цвѣтная лазурь, при помощи повторительнаго обжиганія, соединяется съ тонкимъ слоемъ фарфора. Наконецъ, живопись на стеклѣ есть родъ мозаичной работы, въ которомъ рисунокъ получается отъ сочетанія разноцвѣтныхъ кусковъ стекла, соединенныхъ между собою свинцомъ. Въ романскій періодъ этотъ способъ отличался не столько свободою рисунка и композиціи, сколько пышной игрой цвѣтовъ, и производилъ впечатлѣніе ковра. Техника мало-по-малу совершенствуется: изобрѣтаютъ черную стеклянную краску, которою рисуютъ и дѣлаютъ тѣни; начинаютъ свободнѣе владѣть красками, оттушевывая свѣтлыя части рисунка; для большаго эффекта начинаютъ употреблять такъ называемый Ueberfangglus. Высшаго развитія живопись на стеклѣ достигаетъ въ готическій періодъ; это — величественный, архитектоническій стиль. Въ XV столѣтіи является болѣе свободное, натуралистическое направленіе, но еще неособенно выработанное. Изо-

браженія на стеклѣ начинаютъ соперничать съ картинами, писанными масляной краской. Въ новѣйшія времена живопись на стеклѣ снова стала примѣняться Мих. Сигм. Франкомъ и ожила опять, особенно въ Мюнхенѣ (окна въ Мюнхенской Aukirche, въ Кельнскомъ соборѣ и пр.).

Въ болѣе обширномъ смыслѣ къ рисовальному искусству принадлежатъ также графическія искусства: гравюра на мѣди, гравюра на деревѣ и литографія. Ихъ преимущественное назначеніе — размножать въ копіяхъ образцы искусства *). Но эти способы отчасти имѣютъ и самостоятельное значеніе.

1) Гравюра на мѣди, изобрѣтеніе которой прежде приписывалось итальянцамъ (Масо да-Финигверра), есть нѣмецкое изобрѣтеніе, впервые начавшее примѣняться около 1450 г., въ концѣ XV и въ началѣ XVI вѣка разрабатывавшееся такими мастерами, какъ Шонгауеръ и Дюреръ, затѣмъ перенесенное въ Италію Маркантоніемъ (Маркъ-Антоніо Раймонди) и нѣсколько позже технически усовершенствованное Гольціусомъ.

На гладко полированную мѣдную доску переносится рисунокъ посредствомъ болѣе или менѣе углубленныхъ перекрещивающихся линій. Это дѣлается рѣзцомъ или холодной иглой. Въ послѣднемъ случаѣ пользуются вытравленіемъ. Пластинка при этомъ покрывается тонкимъ слоемъ асфальта, и затѣмъ на загрунтованной такимъ образомъ поверхности слегка чертится иглой рисунокъ. Потомъ пластинка подвергается вытравляющему дѣйствію кислотъ, именно сѣрной и соляной, въ сильно сгущенной смѣси, такъ что отъ этого рисунокъ, сдѣланный иглой, углубляется. Въ предохраненіе тонкихъ частей пластинки отъ дѣйствія кислоты, ихъ покрываютъ воскомъ. Этимъ способомъ травленія работали послѣ Альбрехта Дюрера многіе значительнѣйшіе мастера (особенно Рембрандтъ) для возможно яснаго выраженія своихъ художественныхъ идей. Въ недавнее время искусство вытравленной гравюры разрабатывалось у французовъ Фламенгомъ, въ Германіи — Унгеромъ, Раабомъ и др. И при работѣ рѣзцомъ иногда употребляется травленіе. Какъ только мѣдная доска готова, ее покрываютъ черной печатной краской и получаютъ оттиски. Изъ другихъ видовъ гравюры на мѣди, имѣющихъ меньшее художественное значеніе, назовемъ манеры: пунктирную, черную и акватинтную.

---

*) Отсюда — ихъ нѣмецкое названіе: размножительныя искусства.
Прим. перев.

Гравюры на стали и на цинкѣ никогда не могутъ равняться съ гравюрою на мѣди, такъ какъ, при оттискѣ, всегда получается слѣдъ жесткости металла. Зато стальныя пластинки, благодаря большой твердости этого матеріала, даютъ значительное число оттисковъ.

2) Гравюра на деревѣ (политипажъ, ксилографія)—также нѣмецкое изобрѣтеніе. Способъ ея простъ: на деревянной поверхности (буковаго дерева), загрунтованной мѣломъ, дѣлается карандашомъ рисунокъ, и затѣмъ различными инструментами дѣлаются углубленія въ деревѣ такъ, чтобы рисунокъ выдавался наружу; затѣмъ вырѣзанное покрывается краской и получаются оттиски. Впервые этотъ способъ сталъ примѣняться въ XIV вѣкѣ для изготовленія религіозныхъ картинокъ и игральныхъ картъ, съ употребленіемъ грубой и яркой раскраски. Въ Германіи высшаго развитія гравюра на деревѣ достигла въ XVI вѣкѣ, когда ею занимались такіе мастера, какъ Дюреръ и Гольбейнъ. Впослѣдствіи пышно расцвѣтшее гравированіе на мѣди вытѣснило этотъ родъ гравюры, пока онъ не ожилъ опять въ весьма недавнее время.

3) Рисованіе на камнѣ (литографія) изобрѣтено въ новѣйшее время Алонсомъ-Зенефельдеромъ, въ Мюнхенѣ († 1834 г.). Рисунокъ здѣсь дѣлается на литографскомъ камнѣ (известнякѣ, добываемомъ, между прочимъ, въ франконской Юрѣ). Гравированіе на камнѣ (штейнштихъ) есть подражаніе гравированію на мѣди, но не имѣетъ его художественныхъ достоинствъ. Оно употребляется преимущественно для изготовленія географическихъ картъ и т. п.

Рисунокъ на камнѣ можетъ быть исполненъ каждымъ, кто умѣетъ обращаться съ кистью и карандашомъ. Послѣ того, какъ поверхности камня придана шероховатость, рисунокъ дѣлается литографическимъ карандашомъ или химической тушью и затѣмъ печатается. Литографіи недоступна отдѣлка характерныхъ штриховъ, но зато она производитъ впечатлѣніе тонами и массою свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффектовъ. При раскраскѣ рисунка, сдѣланнаго на камнѣ карандашомъ или тушью, получается цвѣтной оттискъ (хромолитографія). Это, однако, требуетъ сложной работы, такъ какъ для каждаго изъ различныхъ цвѣтовъ изготовляется особый камень. Этотъ способъ пригоденъ преимущественно для пейзажей и архитектурныхъ снимковъ. Въ этомъ отношеніи Германія, главнымъ образомъ Берлинъ, доставляетъ не мало превосходнаго.

Наконецъ, къ графическимъ искусствамъ слѣдуетъ причислить и фотографію, хотя въ ней собственно не можетъ быть рѣчи о художественномъ творчествѣ. Нерѣдко, однако, при оригинальномъ и своеобразномъ изготовленіи пластинки (негативнаго изображенія) получается художественное впечатлѣніе. Съ недавняго времени вошелъ въ употребленіе способъ печатанія фотографій, подобно литографіямъ и гравюрамъ (геліографія, свѣтопись, альбертотипія и т. д.), которымъ достигается большая прочность получаемыхъ снимковъ.

I. Живопись классической древности.

1. Живопись грековъ.

Живопись развилась гораздо позже скульптуры, и если мы встрѣчаемъ у индусовъ и египтянъ примѣненіе красокъ и даже стѣнную живопись внутри нѣкоторыхъ пещерныхъ храмовъ и усыпальницъ, то искусство это было и оставалось у восточныхъ народовъ на низшей ступени, находясь въ зависимости отъ архитектуры и скульптуры. Только у грековъ встрѣчаемъ живопись, какъ самостоятельное искусство, развитіе котораго принадлежитъ времени менѣе отдаленному, нежели развитіе скульптуры и архитектуры; но это искусство, хотя и было моложе, тѣмъ не менѣе имѣло второстепенное значеніе.

Трудно, разумѣется, составить себѣ мало-мальски точное понятіе о прославленныхъ образцахъ той эпохи, такъ какъ ни одного изъ нихъ не дошло до насъ. Однако, намъ извѣстно значительное число произведеній живописи, по которымъ мы можемъ сдѣлать приблизительно вѣрную оцѣнку. Отчасти это — многочисленныя росписныя вазы, тысячами хранящіяся въ европейскихъ музеяхъ, отчасти же — богатое собраніе произведеній стѣнной живописи, открытыхъ преимущественно въ Помпеѣ и другихъ мѣстахъ. Во всякомъ случаѣ слѣдуетъ замѣтитъ, что эти произведенія или свидѣтельствуютъ только о технической ловкости, или же служили недолговѣчными декоративными работами, и, стало быть, безконечно далеки отъ созданій великихъ греческихъ мастеровъ.

Сюжеты для подобныхъ художественныхъ изображеній заимствовались изъ миѳологіи и героическихъ сказаній.

Техника античной живописи была различна, смотря по характеру и по назначенію отдѣльныхъ произведеній. Прежде всего

надо различать произведенія стѣнной живописи отъ картинъ на доскахъ. Первыя писались простыми водяными красками по сухому грунту, т. е. al fresco, послѣднія — на деревянныхъ доскахъ, in tempera. Лишь въ цвѣтущій періодъ античнаго искусства вошла въ употребленіе энкаустическая живопись.

Уже до Пелопоннесской войны мы встрѣчаемъ не мало именъ знаменитыхъ мастеровъ, каковъ, напримѣръ, при Кимонѣ (492 г.) Полигнотъ, украсившій своими картинами многія роскошныя зданія въ Аѳинахъ. Наибольшей славой пользовались его картины, исполненныя для портика въ Дельфахъ. На картинахъ, богатыхъ фигурами и группами, онъ изобразилъ взятіе Иліона и посѣщеніе Одиссеемъ подземнаго міра. Это были еще только раскрашенные очерки на цвѣтномъ фонѣ, безъ тѣней, безъ плановъ, безъ перспективы, исполненные всего лишь четырьмя красками, и, однако, имъ нельзя было отказать въ сильномъ впечатлѣніи и духовномъ значеніи.

Аттическая школа въ V вѣкѣ держалась того же направленія; только Аполлодоръ ввелъ болѣе сильное округленіе фигуръ посредствомъ обозначенія свѣта и тѣни.

Послѣ Пелопоннесской войны живопись на нѣкоторое время удалилась изъ Аттики и достигла дальнѣйшихъ и значительнѣйшихъ успѣховъ въ малоазійскихъ колоніяхъ, особенно въ Ефесѣ. Заслуга этой іонической школы главнымъ образомъ состояла въ болѣе чистой и богатой разработкѣ колорита. Подобно пластикѣ, живопись этого времени стала стремиться къ жизни, къ удовлетворенію общественныхъ и частныхъ потребностей, и на мѣсто прежней монументальной стѣнной живописи появились станковыя картины. Множество анекдотовъ свидѣтельствуетъ объ этомъ стремленіи къ реализму, напримѣръ соперничество Зевксиса съ Парразіемъ. Зевксисъ, родомъ изъ Гераклеи, въ послѣдніе годы своей жизни работалъ въ Ефесѣ. Не только нѣжная миловидность и женственная грація были присущи его картинамъ, но и драматическія положенія удавались ему превосходно. Въ соревнованіи съ нимъ ефесецъ Парразій выказалъ не менѣе изумительное искусство. По свидѣтельству Плинія, онъ впервые ввелъ въ живопись правила пропорцій человѣческаго тѣла, сталъ придавать лицамъ тонкую выразительность, головамъ — изящность, губамъ — спокойную улыбку и, по приговору художниковъ, имѣлъ пальму первенства въ контурахъ.

Какъ въ пластикѣ соперничала съ аттической школой пелопоннесская, такъ въ живописи конкурировала съ іонической

школой сикіонская. Особенностями ея были болѣе строго-ученое исполненіе, точный, характерный рисунокъ и сильный колоритъ.

Своего апогея достигла греческая живопись въ лицѣ великаго Апеллеса, жившаго во второй половинѣ IV вѣка и сумѣвшаго соединить достоинства іонической и сикіонской школъ. Его можно назвать античнымъ Рафаэлемъ. Въ его произведеніяхъ была видна совершенная грація и нѣжность красоты, составлявшая результатъ сочетанія изящества формъ съ нѣжнымъ колоритомъ и съ благороднымъ одушевленіемъ. Знаменитѣйшимъ изъ его твореній была Афродита, выходящая изъ морскихъ волнъ и выжимающая руками изъ своихъ волосъ влагу и морскую пѣну.

Въ ряду современниковъ Апеллеса Протогенъ выдавался настолько, что самъ Апеллесъ окаменѣлъ отъ удивленія, увидѣвъ исполненный имъ портретъ Ялиса.

Нѣкоторые остатки живописи этой эпохи найдены въ мавзолеяхъ Пестума, напримѣръ изображеніе юноши, который ведетъ раненаго въ битвѣ товарища. Эта картина находится теперь въ Неаполитанскомъ музеѣ.

Въ эпоху, слѣдовавшую за Александромъ Великимъ, въ живописи все болѣе водворяется стремленіе къ натурализму, изображающему предпочтительно сцены домашней жизни, бытовыя картины и «nature morte». Однако, и теперь все еще находятся живописцы, создающіе немало превосходнаго въ возвышенномъ родѣ. Въ этотъ періодъ господства роскоши мозаика получаетъ значительное развитіе.

Въ заключеніе можно упомянуть о росписныхъ вазахъ, которыя не только свидѣтельствуютъ о врожденномъ у грековъ чувствѣ красоты, но и имѣютъ большое значеніе для изученія живописи. Хотя это — произведенія, требовавшія лишь технической умѣлости, однако рисунокъ на этихъ вазахъ, изящный и смѣлый, нерѣдко возбуждаетъ въ насъ удивленіе. На вазахъ болѣе древнихъ изображаются черныя фигуры по красному или желтоватому фону; вазы болѣе поздняго времени, періода расцвѣта, — съ красными фигурами на блестящемъ черномъ фонѣ. Другія краски, каковы, напримѣръ, бѣлая и лиловая, встрѣчаются лишь изрѣдка.

2. Живопись этрусковъ.

Большое обиліе картинъ у этрусковъ свидѣтельствуетъ о предпочтеніи, какое этотъ народъ давалъ живописи. Въ подземныхъ погребальныхъ склепахъ стѣны покрывались живописью. Въ большинствѣ случаевъ это—раскрашенные очерки, въ свѣтлыхъ краскахъ изображающіе сцены ежедневной жизни: пляски, военныя игры, охотничьи сцены и пр. (рис. 98). Композиція простая, въ стилѣ рельефа. Вазы этрусковъ имѣютъ второстепенное значеніе, такъ какъ это—большею частію черные глазурованные сосуды, украшенные лишь небольшими пластическими фигурами.

Рис. 98. Этрусская стѣнная живопись.

3. Живопись у римлянъ.

Къ римлянамъ живопись перешла отъ грековъ и ко времени Адріана достигла у нихъ блестящаго развитія. Открытіе Помпеи и Геркулана, изысканія, произведенныя въ термахъ Тита и во многихъ подземныхъ гробницахъ вблизи Рима, а также недавнія раскопки на Палатинскомъ холмѣ, доставили множество образцовъ римской живописи, и въ Неаполитанскомъ музеѣ хранятся лучшіе и значительнѣйшіе изъ этихъ образцовъ. Это — большею частію копіи съ болѣе древнихъ греческихъ произведеній, исполненныя al fresco (по мокрой извести), рѣдко — клеевыми красками по сухому грунту. Вся красота античныхъ сказаній и миѳовъ оживаетъ здѣсь передъ глазами зрителя въ яркомъ блескѣ красокъ (рис. 99). Въ большинствѣ случаевъ на стѣнахъ преобладаетъ сильный тонъ, именно ярко-красный, но

встрѣчается также и желтый, синій, даже черный. Въ центрѣ изображенія обыкновенно помѣщена фигура большого или незначительнаго размѣра. Встрѣчаются также и декоративныя обрамленія, особенно въ видѣ фантастическихъ архитектурныхъ украшеній. Внизу дѣлается цоколь, вверху — фризъ съ соотвѣтственными тонами красокъ. Къ благороднѣйшимъ остаткамъ этого искусства

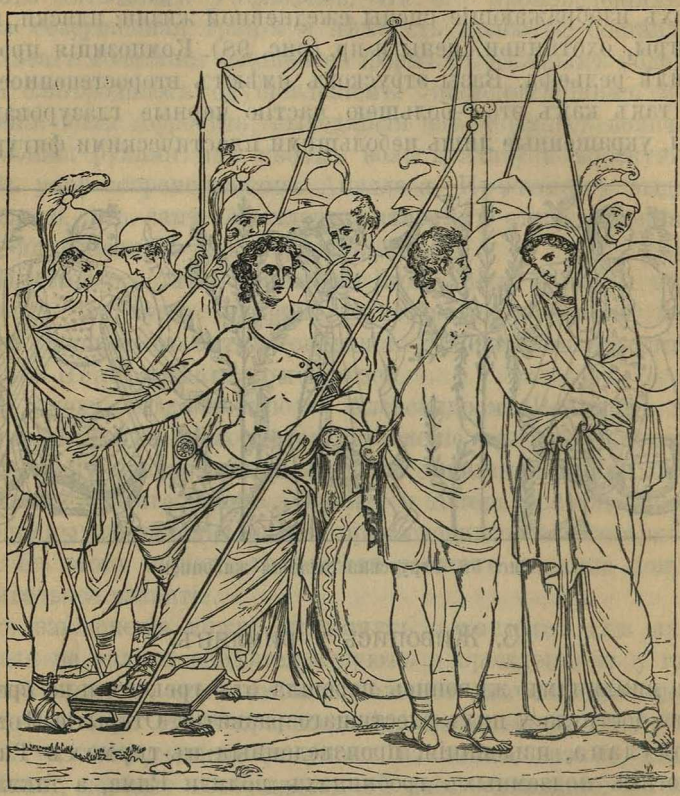


Рис. 99. Прощаніе Ахиллеса. Стѣнная картина изъ Помпеи.

принадлежитъ знаменитая Альдобрандинская свадьба, въ Ватиканѣ.

Существенно отличается отъ этихъ стѣнныхъ картинъ замѣчательное мозаичное изображеніе, украшавшее полъ въ такъ называемомъ домѣ Фавна, въ Помпеѣ, и считающееся изображеніемъ битвы Александра,— композиція живописная, съ богатымъ перспективнымъ заднимъ планомъ.

II. Живопись въ Средніе вѣка.

1. Древнехристіанская живопись.

Какъ слѣды первоначальнаго развитія христіанской пластики находятся въ катакомбахъ, такъ и начатки христіанской живописи слѣдуетъ искать тамъ же. Въ стѣнной живописи катакомбъ

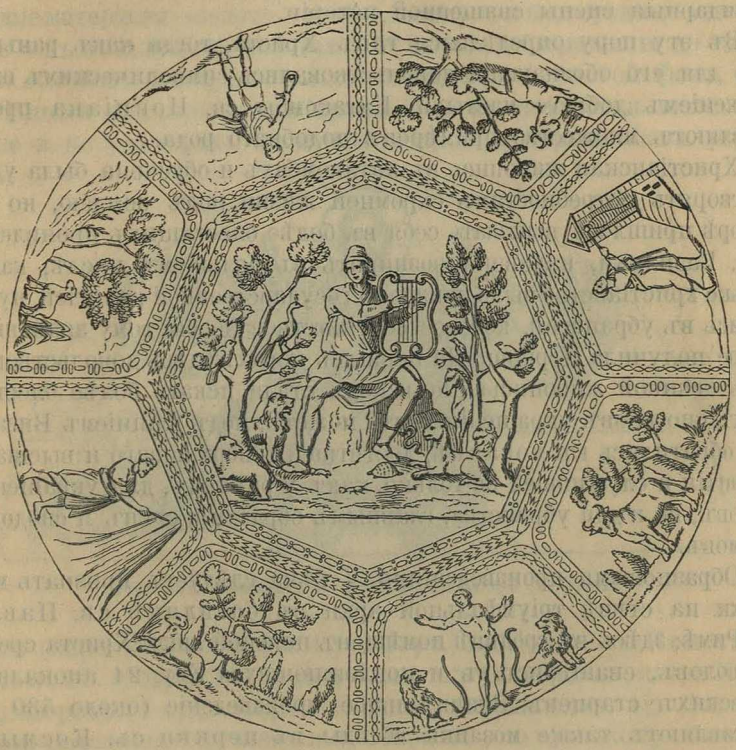


Рис. 100. Стѣнное изображеніе изъ катакомбъ св. Калиста.

новое ученіе нашло для себя художественное выраженіе. Своды, ниши, стѣны отдѣльныхъ пространствъ, часовни и наиболѣе чтимыя гробницы украшались изображеніями, исполненными легко и бойко. Первоначально держатся образцовъ античной стѣнной живописи, съ тѣмъ только различіемъ, что языческія фигуры замѣняются христіанскими изображеніями и символами. Особенно богаты такого рода живописью катакомбы св. Калиста, св. Агнесы

и др.; въ III, а еще болѣе въ IV вѣкѣ, процвѣтало это направленіе (рис. 100). Чудеса Христа, какъ, напримѣръ, воскрешеніе Лазаря, соединяются съ библейскими сценами, каковы, напримѣръ, Даніилъ во рву львиномъ, Моисей, источающій воду изъ скалы; встрѣчается также Христосъ въ образѣ Орфея или добраго пастыря.

Послѣдующій періодъ не довольствовался простыми аллегорическими изображеніями. Явилась потребность изображать историческія лица и опредѣленныя событія. Стали изображаться и легендарныя сцены священной исторіи.

Въ эту пору опредѣлился типъ Христа, тогда какъ раньше того для его обозначенія довольствовались символическимъ изображеніемъ добраго пастыря. Катакомбы св. Понціана представляютъ множество примѣровъ подобнаго рода.

Христіанская живопись въ катакомбахъ и обречена была удовлетворять потребностямъ скромной жизни подъ землею, но ей вскорѣ пришлось выказать себя въ болѣе блестящихъ проявленіяхъ. Базилики, начавшія возникать въ большомъ числѣ, какъ только христіанство было признано государственной религіей, нуждались въ убранствѣ, которое соотвѣтствовало бы тому значенію, какое получила Церковь. На первыхъ порахъ здѣсь довольствовались стѣнной живописью, но вскорѣ стали искать болѣе блестящихъ способовъ украшенія. Быть можетъ, подъ вліяніемъ Византіи, обратились къ мозаикѣ, достигшей теперь новаго и высшаго развитія и служившей не только, какъ у римлянъ, для украшенія половъ, но и для убранства, главнымъ образомъ, стѣнъ и сводовъ храмовъ.

Образцовыми произведеніями V вѣка слѣдуетъ признать мозаики на стѣнѣ тріумфальной арки въ базиликѣ св. Павла въ Римѣ; здѣсь въ срединѣ помѣщенъ поясной ликъ Христа среди символовъ, евангелистовъ и поклоняющихся Ему 24 апокалиптическихъ старцевъ. Значительное произведеніе (около 530 г.) составляютъ также мозаики абсиды въ церкви св. Космы и Даміана. Фигура Христа здѣсь возсѣдаетъ на облакахъ и окружена по обѣ стороны святыми, съ заказчикомъ этого произведенія — папой Феликсомъ IV. Еще болѣе полный и хорошо сохранившійся рядъ мозаикъ представляетъ церковь св. Праксида, IX вѣка, гдѣ вся абсида и поверхность тріумфальной арки украшены мозаичными работами.

Къ началу VI вѣка въ Италіи исчезъ послѣдній остатокъ античнаго искусства, такъ что страна, казалось, не могла собственными силами создавать сколько-нибудь художественныя про-

изведенія. Напротивъ, въ Византіи началась новая жизнь для искусства. Опираясь на античные элементы въ своихъ основныхъ чертахъ, византійское искусство мало-по-малу приняло значительный отпечатокъ Востока и, подъ названіемъ византійскаго стиля, пріобрѣло сильное вліяніе на весь христіанскій міръ.

Основное начало византійскаго искусства составляетъ возможно бо́льшая пышность. Какъ для украшенія алтарей и дверей и для изготовленія церковной утвари употреблялись драгоцѣннѣйшіе матеріалы—золото, серебро, жемчугъ и благородные камни, такъ и въ мозаичныхъ работахъ, вмѣсто преобладавшаго до тѣхъ поръ голубого фона, сталъ господствующимъ золотой фонъ.

Самымъ значительнымъ произведеніемъ этой эпохи по исполненію и по размѣрамъ являются мозаики, которыми былъ укра-

Рис. 101. Мозаика изъ притвора въ соборѣ св. Софіи.

шенъ (вѣроятно, около 560 г.) соборъ св. Софіи въ Константинополѣ. Образа въ хорѣ и большихъ размѣровъ фигура Христа, творящаго судъ надъ вселенной, украшавшая куполъ, погибли. Остальныя произведенія, покрытыя, по турецкому обычаю, штукатуркой, до сихъ поръ еще хорошо сохранились. Въ притворѣ изображенъ Спаситель, возсѣдающій на престолѣ, и покланяющійся ему съ восточнымъ подобострастіемъ императоръ Юстиніанъ (правильнѣе, какой-нибудь изъ болѣе позднихъ византійскихъ государей) (рис. 101).

Также и Западъ въ этомъ и слѣдующемъ вѣкахъ былъ богатъ произведеніями мозаичной живописи. Особенно слѣдуетъ отмѣтить огромныя мозаики Святой Лѣстницы (Scala Santa) въ Римѣ, абсиды въ церкви св. Агнесы и проч. Упомянемъ

еще о мозаикахъ въ церквахъ Равенны: великолѣпную мозаичную живопись крестильницы и погребальной капеллы Галлы Плацидіи (церкви св. Назарія и Кельсія), начала V вѣка, св. Виталія, Аполлинарія Новаго и Аполлинарія въ Классисѣ, VI вѣка.

Рядомъ съ этими монументальными произведеніями, въ различные періоды древнехристіанской эпохи встрѣчаемъ цѣлый рядъ мелкихъ художественныхъ произведеній, среди которыхъ важное мѣсто принадлежитъ миніатюрамъ пергаментныхъ рукописей. Подобно тому, какъ лицевыя рукописи Виргилія и Теренція, хранящіяся въ ватиканской библіотекѣ, украшены копіями античныхъ композицій, такъ священныя рукописи христіанъ съ весьма ранняго времени стали украшаться миніатюрами; напримѣръ, въ Ватиканѣ, въ Римѣ, находится пергаментный свитокъ, длиною въ 32 фута, украшенный изображеніями изъ жизни Христа. Извѣстны, кромѣ того, рукопись первыхъ восьми книгъ Ветхаго Завѣта и рукопись книги Бытія въ императорской публичной библіотекѣ въ Вѣнѣ.

Къ позднѣйшей эпохѣ принадлежатъ франконскія миніатюры, лицевыя рукописи временъ Карла Великаго и др., хранящіяся въ городской библіотекѣ въ Трирѣ.

2. Живопись романскаго періода.

Итальянская живопись этого періода въ большихъ монументальныхъ произведеніяхъ слѣдуетъ первоначально по стопамъ византійскаго стиля. И здѣсь еще нерѣдко примѣняется мозаичная живопись. Мозаичныя стѣнныя изображенія внутри собора св. Марка въ Венеціи принадлежатъ большею частью еще XI вѣку. Къ XII относятся великолѣпныя мозаики Палатинской капеллы въ Палермо и Монреальскаго собора. Въ Римѣ мозаики на абсидѣ S-ta Maria in Trastevere исполнены въ XII вѣкѣ. Также сохранилось много мозаичныхъ изображеній XIII вѣка, напримѣръ «Вѣнчаніе Богоматери» Джакопо Торитти въ алтарной нишѣ базилики S. Maria Maggiore въ Римѣ. Тѣмъ же художникомъ исполнена мозаичная живопись на абсидѣ Латеранской базилики. Во Флоренціи крестильница украшена мозаиками того же времени. Но на ряду съ этими блестящими произведеніями встрѣчается также и болѣе скромная стѣнная живопись, какъ, напримѣръ, фрески въ Пармской крестильницѣ.

Рис. 102. Евангелистъ Іоаннъ, Чимабуэ.

Рис. 103. Стѣнная картина въ Шварцъ-Рейндорфѣ.

Настоящимъ основателемъ итальянской живописи слѣдующаго періода считается флорентинецъ Джованни Чимабуэ (1240—1302 г.), хотя и онъ еще не полнѣ отрѣшился отъ византійскихъ традицій. Фрески его находятся въ верхней церкви св. Франциска, въ Ассизи, и двѣ Мадонны — въ Santa Maria Novella и въ

академіи во Флоренціи (рис. 102). Послѣдняя картина первоначально находилась въ церкви Св. Троицы; та и другая исполнены торжественнаго величія. Въ Сіенѣ процвѣталъ въ ту же пору не менѣе замѣчательный мастеръ Дуччо, которому принадлежитъ превосходная икона въ Сіенскомъ соборѣ, исполненная въ 1311 г. Прежде она помѣщалась надъ алтаремъ; на одной сторонѣ изображена Мадонна, сидящая на престолѣ съ Младенцемъ-Христомъ на рукахъ; на другой — представлены различныя сцены Страстей Господнихъ.

По сю сторону Альповъ въ романскій періодъ разрабатывалась съ большимъ успѣхомъ преимущественно стѣнная живопись, и даже незначительныя церкви, даже сельскія, украшались ею. Слѣдуетъ упомянуть въ Германіи: живопись на сводахъ въ Брауншвейгскомъ соборѣ, потолокъ въ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, стѣнныя картины въ капеллѣ св. Николая въ Зёстѣ, въ церкви Шварцъ-Рейндорфа (рис. 103); во Франціи заслуживаетъ упоминанія стѣнная живопись въ церквахъ св. Савена и Турнюса. Всѣ эти произведенія отзываются болѣе античнымъ, чѣмъ византійскимъ, преданіемъ и отличаются большею частью исполненнымъ достоинства серьезнымъ характеромъ, величественными фигурами, сильными красками и архитектонической группировкой.

Наконецъ, миніатюрная живопись достигла блестящаго развитія, благодаря усердію искусныхъ монаховъ, тогда какъ писаніе станковыхъ картинъ встрѣчается пока лишь въ видѣ исключенія.

3. Живопись готическаго періода.

Благопріятствуя въ сѣверныхъ странахъ развитію пластики, готическій стиль не способствовалъ, а скорѣе мѣшалъ успѣхамъ живописи. Архитектура этого стиля не давала для живописи достаточнаго пространства, такъ что на всемъ Сѣверѣ стѣнная живопись почти совершенно пришла въ упадокъ и примѣнялась лишь въ видѣ рѣдкихъ исключеній, какъ, напримѣръ, въ старинной капеллѣ въ Рамерсдорфѣ близъ Бонна, въ хорѣ Кельнскаго собора. Но если художественнымъ силамъ и средствамъ стѣнной живописи нанесенъ былъ ущербъ, то получила преобладаніе живопись на стеклѣ. Уже въ предшествовавшій періодъ пробовали украшать простыя романскія окна цвѣтными стеклами; теперь же стремленіе къ этому должно было пробу-

диться гораздо сильнѣе, такъ какъ широкія и высокія готическія окна предоставляли немало мѣста для изображеній значительнаго размѣра. Большое количество великолѣпныхъ расписанныхъ стеколъ этого первоначальнаго періода готики сохранилось во Франціи, именно въ соборахъ Буржа, Реймса, Шартра и многихъ другихъ городовъ. Въ Германіи назовемъ, хотя

Рис. 104. Алтарная икона въ Нюрнбергѣ.

и нѣсколько позднѣйшія, произведенія: въ монастырѣ въ Страсбургѣ, въ соборахъ въ Кельнѣ и Регенсбургѣ, а также въ церкви Кенигсфельдена въ Швейцаріи.

Миніатюрная живопись этого періода примѣнялась преимущественно къ иллюстрированію свѣтскихъ поэмъ миннезингеровъ. Это—большею частью бойко выполненные рисунки пе-

ромъ, отличающіеся свѣжестью впечатлѣнія, которая гармонируетъ съ нѣжнымъ поэтическимъ чувствомъ самыхъ поэмъ.

Въ живописи станковыхъ картинъ Германія превосходила всѣ прочія сѣверныя страны, особенно со второй половины XIV вѣка. Эти картины украшали отчасти алтари, отчасти же нелицевую сторону престоловъ, надъ которыми главный образъ былъ рѣзной изъ дерева.

Хотя въ этихъ произведеніяхъ, обличающихъ спокойное проявленіе чувства, преобладаетъ общее направленіе эпохи, однако уже начинаютъ возникать школы съ самостоятельнымъ оттѣнкомъ, какъ было, напримѣръ, въ Богеміи съ 1350 г., при Карлѣ IV, покровителѣ искусствъ. О характерѣ дѣятельности этой школы свидѣтельствуетъ стѣнная живопись въ замкѣ Карльштейнъ и въ Венцеславовой капеллѣ Пражскаго собора. Еще болѣе важное значеніе имѣла Нюрнбергская школа, процвѣтаніе которой относится также къ XIV вѣку. Главныя произведенія этой школы — алтарная икона въ церкви св. Лаврентія, находящаяся въ настоящее время въ Германскомъ музеѣ (рис. 104), и живопись надъ главнымъ алтаремъ, работы Тушера, въ церкви Богородицы. Позже процвѣтала Кельнская школа, болѣе возвышеннаго и выработаннаго направленія. Замѣчательнѣйшія произведенія этой школы связаны съ именами двухъ художниковъ: мастера Вильгельма, нѣжный идеализмъ котораго обнаруживается въ алтарной иконѣ св. Клары, въ капеллѣ св. Іоанна при Кельнскомъ соборѣ, и мастера Стефана (Лохнера), достигшаго успѣха въ болѣе глубокомъ пониманіи природы. Главное произведеніе послѣдняго есть знаменитый соборный складень, исполненный въ 1426 г. и первоначально находившійся въ капеллѣ ратуши, а нынѣ украшающій собою хоровую капеллу въ Кельнскомъ соборѣ. Въ центральной части картины представлено поклоненіе волхвовъ, на боковыхъ створкахъ помѣщены заступники Кельна, св. Гереонъ и св. Урсула, съ ихъ сподвижницами (рис. 105), на наружныхъ сторонахъ створокъ—Благовѣщеніе. Здѣсь съ нѣжностью и прелестью идеальнаго чувства соединяется сильное чувство дѣйствительности, глубокое пониманіе формъ природы.

У итальянцевъ въ эту эпоху еще болѣе, чѣмъ въ предшествующую, живопись становится излюбленнымъ искусствомъ. Достигнутое въ этой области въ предшествующую эпоху составляетъ только начатки, изъ которыхъ обѣщаютъ распуститься съ великой красотой цвѣты итальянскаго искусства. Тогда какъ въ

Рис. 105. Св. Урсула, съ картины Кельнскаго собора.

сѣверныхъ странахъ ограничиваются алтарными картинами и живописью на стеклѣ, въ Италіи живопись захватываетъ и широкія стѣны, и своды, чтобы выразить христіанскія идеи съ полною глубиною и явиться въ самомъ широкомъ смыслѣ слова христіанскимъ искусствомъ. Главнымъ средоточіемъ этого расцвѣта искусства была Тоскана. Художники Флоренціи особенно старались свободно истолковывать жизнь и съ этими новыми воззрѣніями соединяли полное мысли изображеніе священныхъ легендъ. Великій Джотто (1276—1336 г.), котораго читатели знаютъ уже какъ архитектора и ваятеля, есть первый и самый вліятельный мастеръ этого времени. Дѣятельность его проявилась во всей Италіи въ величественныхъ композиціяхъ, и сильное вліяніе ея надолго положило отпечатокъ на итальянское искусство того времени. Хотя въ композиціяхъ Джотто не трудно подмѣтить нѣкоторые слѣды византійскаго стиля, однако всѣ его созданія оживлены юношескимъ воодушевленіемъ.

Три главныя произведенія особенно выказываютъ все величіе и значеніе этого художника. Прежде всего Джотто, около 1301 г., создалъ недавно открытыя и теперь реставрированныя фрески въ палаццо Барджелло во Флоренціи, съ изображеніемъ юношеской головы Данте; затѣмъ, въ 1303 году, имъ созданъ почти необозримый циклъ изображеній въ церкви S. Maria dell'Arena въ Падуѣ (рис. 106). Здѣсь онъ изобразилъ въ многочисленныхъ картинахъ, полныхъ сердечности и потрясающей драматической выразительности, житіе Богородицы. На входной стѣнѣ находится изображеніе Страшнаго Суда со множествомъ фигуръ. Второй, также значительный, циклъ составляютъ картины на среднемъ сводѣ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи, гдѣ изображены въ большихъ символическихъ композиціяхъ три обѣта францисканскаго ордена: послушаніе, нищета и цѣломудріе, а также апоѳеозъ св. Франциска. Кромѣ того, тамъ же, въ верхней церкви, находятся болѣе раннія стѣнныя изображенія легенды о томъ же святомъ, а въ нижней церкви—сцены изъ жизни Христа. Далѣе, богатый идеями циклъ картинъ находится на сводахъ церкви S. Maria Incoronata въ Неаполѣ, а именно семь таинствъ и аллегорическое прославленіе Церкви, которыя въ послѣднее время основательно оспариваются у Джотто. Затѣмъ, церковь св. Креста во Флоренціи надѣлена различными фресками Джотто, которыя касаются опять-таки жизни св. Франциска, а также легендъ объ Іоаннѣ Крестителѣ и евангелистахъ. Въ Римѣ исполнена по его рисункамъ мозаика на па-

Рис. 106. Съ живописи Джотто въ Падуѣ.

перти собора св. Петра, изображающая Христа, шествующаго по волнамъ на встрѣчу судну съ апостолами, гонимому бурей, и спасеніе Имъ утопающаго Петра. Изъ немногихъ станковыхъ картинъ Джотто упоминаемъ о 26 небольшихъ изображеніяхъ, которыя написалъ онъ или, вѣрнѣе, исполнили его ученики для алтаря церкви св. Креста во Флоренціи. Въ настоящее время большинство ихъ хранится въ академіи того же города.

Однимъ изъ наиболѣе одаренныхъ послѣдователей Джотто, родственныхъ ему по духу, былъ Орканья. Значительное собраніе его произведеній сохранилось въ капеллѣ Строцци, при церкви S. Maria Novella во Флоренціи, а именно двѣ большія стѣнныя картины Страшнаго Суда и Рая, а также превосходныя алтарныя картины.

Совершенно инымъ характеромъ отличается школа Сіенская. Ея стремленія направлены были не столько на достиженіе точнаго воспроизведенія природы, сколько на выраженіе внутренней жизни и чувства. При ея наклонности трактовать отдѣльно каждый сюжетъ, ей удается тонкая отдѣлка фигуръ, которая имѣетъ больше значенія въ алтарныхъ картинахъ, нежели въ фресковой живоописи. Главный мастеръ этой школы— Симоне ди-Мартино (котораго ошибочно называли Симоне Мемми, 1276—1344). Его двѣ Мадонны находятся въ Берлинскомъ музеѣ, а большая фреска, возсѣдающая на тронѣ Мадонна,—въ ратушѣ въ Сіенѣ.

Въ чрезвычайномъ изобиліи встрѣчаются до сихъ поръ въ городахъ Тосканы стѣнныя картины, исполненныя большею частью учениками и послѣдователями Джотто для церквей, капеллъ, алтарей и трапезъ. Къ выдающимся изъ числа этихъ художниковъ принадлежатъ: Таддео и Анджело Гадди, а также Спинелло Аретино; къ значительнѣйшимъ произведеніямъ относятся фрески послѣдняго въ церкви S. Miniato, близъ Флоренціи, и въ Campo Santo въ Пизѣ.

Другія выдающіяся произведенія, авторы которыхъ остаются неизвѣстными, находятся въ капеллѣ de'Spagnuoli (испанцевъ), при церкви S. Maria Novella, во Флоренціи; они отличаются глубокимъ символическимъ содержаніемъ. Далѣе, однимъ изъ возвышеннѣйшихъ произведеній считается знаменитый «Тріумфъ Смерти» въ Campo Santo въ Пизѣ, прежде ошибочно приписывавшійся Орканьѣ.

Съ наступленіемъ XV вѣка въ итальянской живописи возникаетъ новое, совершенно самостоятельное направленіе, которое стремится къ глубокому пониманію природы, къ основательному изученію формы, къ усовершенствованію колорита и перспективы. Тогда какъ большинство живописцевъ этой эпохи становится на сторону новаго, реалистическаго направленія и вмѣстѣ съ тѣмъ полагаетъ начало господству новѣйшаго искусства, замкнувшійся въ монастырской тиши художникъ остается вѣренъ традиціямъ и воззрѣніямъ Среднихъ вѣковъ и успѣваетъ

придать имъ новую жизнь несравненной искренностью и прелестью выражаемаго имъ чувства. Фра-Джованни Анджелико (1387—1455 г.), прозванный по мѣсту рожденія Фьезольскимъ, остается единственнымъ въ своемъ родѣ, какъ поздно распустившій цвѣтокъ, принадлежащій уже миновавшему сезону. Никогда съ такой красотой въ изобразительномъ искусствѣ не выражались сердце христіанина, полное божественной любви, ангельски-чистая ясность и чистота души, какъ въ произведеніяхъ Фра-Джованни (рис. 107). Это особенно видно въ его картинахъ небольшого размѣра, изъ которыхъ нѣкоторыя находятся

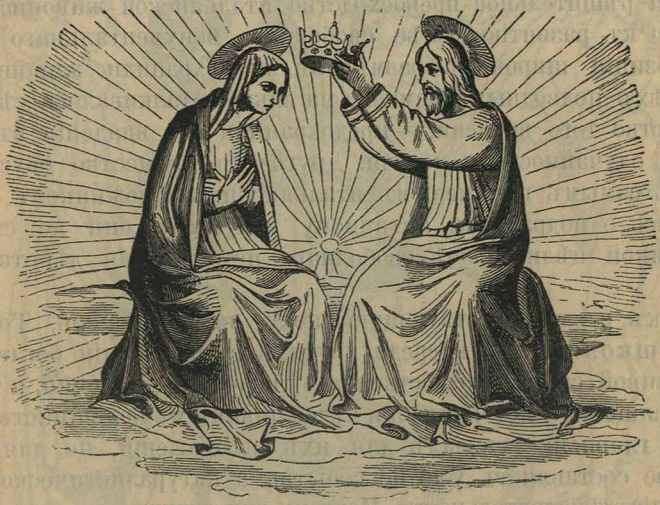


Рис. 107. Вѣнчаніе св. Дѣвы, Фьезоле.

въ академіи, въ Уффиціяхъ и въ музеѣ св. Марка во Флоренціи, въ томъ числѣ драгоцѣнное «Вѣнчаніе Пресвятой Дѣвы». Превосходны фрески въ прежнемъ монастырѣ св. Марка во Флоренціи, гдѣ благородный художникъ жилъ монахомъ, большихъ размѣровъ Распятіе въ залѣ капитула и многочисленныя, исполненныя благороднаго чувства, небольшія стѣнныя картины въ отдѣльныхъ кельяхъ. Другія значительныя произведенія Фра-Джованни находятся въ соборѣ Орвіето и въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ.

Въ прочихъ областяхъ Италіи съ 1350 — 1450 г. работали многіе даровитые художники, отчасти подъ вліяніемъ Джотто,

отчасти въ болѣе самостоятельномъ направленіи. Изъ нихъ наиболѣе извѣстны Джакопо д'Аванцо и Альтикьеро да-Дзевіо, котораго фрески обширныхъ размѣровъ сохранились въ капеллахъ С. Феличе и С. Джорджо при церкви С. Антоніо въ Падуѣ.

III. Живопись новѣйшихъ временъ.

1. Итальянская живопись XV вѣка.

Потребность въ исполненіи большихъ фресокъ въ эту эпоху давала рѣшительное превосходство итальянской живописи. Это повело къ развитію болѣе свободнаго монументальнаго стиля. Композиціи широкихъ размѣровъ предохранили живописцевъ отъ тѣхъ подводныхъ камней, на какіе наталкивалось сѣверное искусство того времени, — предохранили отъ впаденія въ частности, случайности и мелочи. Другое преимущество обусловливалось самымъ положеніемъ итальянскихъ художниковъ. Менѣе заботясь о подражаніи античному искусству, они не ставили себѣ иной цѣли, кромѣ свободнаго истолкованія дѣйствительности.

Какъ въ предшествующую эпоху, такъ и теперь, Тосканская школа идетъ впереди другихъ въ отношеніи богатства и устойчивой силы художественнаго творчества. Конечно, и теперь еще священная исторія даетъ художникамъ въ большинствѣ случаевъ главный матеріалъ для ихъ изображеній, но для нихъ главное составляетъ уже не событіе, а натуралистическое изображеніе дѣйствительности. Поэтому они окружаютъ священныя фигуры роскошными ландшафтами, украшаютъ свои произведенія пышными архитектоническими фонами и дѣлаютъ своихъ современниковъ въ полномъ костюмѣ того времени участниками и очевидцами священныхъ событій. Тогда какъ религіозное содержаніе картинъ, благодаря этому, отходитъ рѣшительно на второй планъ, дѣйствительная жизнь впервые трактуется серьезно и обстоятельно, какъ предметъ искусства.

Послѣ Мазолино (фрески въ Castiglione d'Olona, близъ Варезе), который обнаруживаетъ эту манеру еще нерѣшительно, настоящимъ реформаторомъ на означенномъ поприщѣ является Мазаччо (1401—1428 г.). Его главныя произведенія составляютъ фрески капеллы Бранкаччи, въ церкви S. Maria del Carmine во Флоренціи: грѣхопаденіе и изгнаніе изъ рая, за-

тѣмъ исторія ап. Петра, исполненная съ большей свободой и смѣлостью, полная драматизма (рис. 108). Эти фрески довершены исполненіемъ уже послѣ ранней смерти художника Филиппиномъ Липпи.

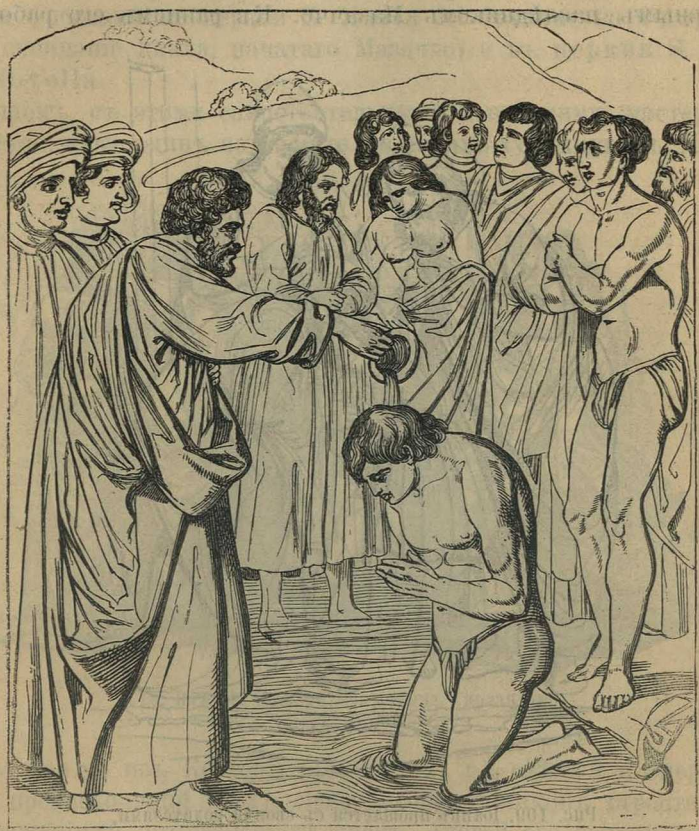


Рис. 108. Крещеніе Петра, Мазаччо.

Эти смѣлыя, энергическія композиціи вызывали въ современникахъ удивленіе и охоту къ подражанію. Первымъ между ними былъ Фра-Филиппо Липпи (около 1412—1469 г.). Замѣчательны его стѣнныя картины въ соборѣ Прато (рис. 109), изображающія исторію Іоанна Крестителя и св. Стефана; осо-

бенно потрясающей выразительностью отличается «Побіеніе камнями» этого мученика. По красотѣ замѣчательно «Вѣнчаніе Богоматери» въ хорѣ Сполетскаго собора. Картины Липпи отличаются нѣжной прелестью и гармонично-яркимъ колоритомъ. Затѣмъ, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ этой эпохи является Доменико Гирландайо (1451—1495 г.), считающійся духовнымъ наслѣдникомъ Мазаччо. Къ раннимъ его работамъ

Рис. 109. Іоаннъ прощается съ своими родителями, Фра-Филиппо Липпи. Въ соборѣ Прато.

принадлежитъ стѣнная картина въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ: «Петръ и Андрей призываются Господомъ къ апостольскому служенію». Еще важнѣе два цикла фресковыхъ изображеній, какими въ 1485 г. художникъ украсилъ капеллу Сассетти, въ церкви Св. Троицы во Флоренціи (житіе св. Франциска), и въ 1490 г. хоръ церкви св. Маріи Novella (житія Іоанна Крестителя и Пресвятой Дѣвы) (рис. 110).

Сверхъ того замѣчательны: Беноццо Гоццоли — своими истинно наивными и радостными стѣнными картинами на сюжеты изъ Ветхаго Завѣта, особенно исторіею Ноя въ Campo Santo въ Пизѣ; Сандро Боттичелли — своими прелестными картинками и фресками въ Сикстинской капеллѣ, а также его ученикъ Филиппино Липпи (сынъ Фра-Филиппо) — полными жизни фресками въ церкви S. Maria del Carmine во Флоренціи (окончаніе цикла, начатаго Мазаччо) и въ церкви S. Maria Novella.

Рядомъ съ этими самостоятельными и великими мастерами выдается, какъ одинъ изъ вліятельнѣйшихъ художниковъ, Лука

110. Захарія пишетъ имя Іоанна, Гирландайо.

Синьорелли изъ Кортоны (1438—1521 г.), смѣлый и энергичный, превосходящій всѣхъ своихъ современниковъ страстными изображеніями потрясающихъ сценъ. Апогей его оригинальнаго дарованія выражаютъ фрески, которыми онъ завершилъ начатую Фра-Анджелико живопись капеллы Мадонны въ Орвіетскомъ соборѣ—«Конецъ Міра», «Явленіе Антихриста», «Воскресеніе Мертвыхъ» и «Страшный Судъ». Рѣдко на такомъ ограниченномъ пространствѣ изображалось столько противоположностей. Среди чистыхъ, свѣтлыхъ фигуръ Джованни Фьезольскаго, глядящихъ спокойно со сводовъ, раскинулись по сторонамъ могучіе образы Синьорелли,—поколѣніе энергичное, борющееся противъ всеоб-

щаго ничтожества. Изображеніе нагого человѣческаго тѣла въ самыхъ смѣлыхъ движеніяхъ Синьорелли довелъ до высшаго мастерства.

Изъ школъ Верхней Италіи стоитъ впереди Падуанская, со своимъ первымъ мастеромъ Мантеньей (1431—1506 г.). Его главное произведеніе составляютъ стѣнныя картины въ церкви Eremitani, въ Падуѣ, изображающія легенды св. Іакова и Христофора (рис. 111). Кромѣ того, онъ украсилъ герцогскій дворецъ въ Мантуѣ характерными картинами изъ жизни герцога Людовика Гонзаго и его жены Варвары Бранденбургской. Для тѣхъ же владѣтельныхъ особъ онъ создалъ послѣдовательный рядъ писанныхъ сѣрыми красками группъ тріумфальнаго шествія Юлія Цезаря (въ настоящее время это произведеніе находится въ замкѣ Гэмтонкортѣ въ Англіи). Изъ алтарныхъ картинъ Мантеньи замѣчательны: величественная икона въ церкви св. Зенона, въ Веронѣ, съ изображеніемъ Мадонны на тронѣ среди многихъ святыхъ, и другая Мадонна на тронѣ, которой поклоняются герцогъ и его жена,—такъ называемая «Мадонна della Vittoria», въ Луврѣ. Мантенья принадлежитъ также къ родоначальникамъ гравюры на мѣди въ Италіи.

Около того же время въ Ломбардіи выступаетъ Миланская школа и еще значительнѣе Венеціанская школа, основателемъ которой считается Джованни Беллини (1426—1516 г.). Краска подъ его кистью сдѣлалась правдивымъ элементомъ выразительности. Еще гораздо ранѣе въ Венеціи болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, стремились къ нѣжному, мягкому колориту, и въ это время нашли для того дѣйствительное средство въ изобрѣтенномъ Ванъ-Эйкомъ во Фландріи искусствѣ писать масляными красками, перенесенномъ Антонелло да-Мессина (картины въ Берлинскомъ и Луврскомъ музеяхъ) въ Италію. Безъ глубокихъ идей, безъ особеннаго поэтическаго порыва, безъ богатства и разнообразія композиціи, Беллини умѣетъ ярко выраженными характерами придавать своимъ картинамъ выраженіе благородства, представляющееся безстрастнымъ, торжественно-спокойнымъ. При этомъ колоритъ достигаетъ у него той красоты, той мягкости и свѣтлой ясности, которыя съ тѣхъ поръ остаются неотъемлемымъ достояніемъ Венеціанской школы. Не разъ Джованни писалъ отдѣльную фигуру Христа. Одна изъ такихъ благороднѣйшихъ картинъ находится въ старинной копіи въ Дрезденской галлереѣ и въ повторенной копіи (по колѣни) въ Берлинскомъ музеѣ. Его лучшія созданія—большею частію

Мадонны на престолѣ съ предстоящими святыми, или небольшія изображенія Мадонны въ полуфигурѣ—находятся въ Венеціи въ церквахъ: S. Salvatore, S. Redentore, S. Giovanni Crisostomo, въ академіи и проч.

Рис. 111. Св. Іоаннъ исцѣляетъ увѣчнаго, Мантеньи въ Падуѣ.

По стопамъ Беллини слѣдовали многіе даровитые ученики его, изъ которыхъ назовемъ Витторе Карпаччо и Чиму да-Конельяно. Послѣдній замѣчателенъ благородными изображеніями священныхъ сказаній со множествомъ фигуръ, по об-

разцамъ Беллини, отличающимися жизненной свѣжестью и яркимъ великолѣпіемъ красокъ. Таковы большія картины изъ исторіи св. Урсулы, въ академіи. Того же направленія держался еще раньше старшій братъ Беллини, Джентиле, какъ о томъ свидѣтельствуютъ находящіяся тамъ же пышныя, праздничновеселыя изображенія легендъ, въ которыхъ отражается вся тогдашняя венеціанская жизнь съ реалистическою точностью.

Среди господствовавшаго реалистическаго стремленія, какимъ прониклись почти всѣ школы Италіи XV вѣка, въ Умбріи, въ

Рис. 112. Мадонна, Перуджино.

мирныхъ лѣсныхъ долинахъ верхняго Тибра, сохранилось самостоятельное художественное направленіе, которое основывалось болѣе на глубокомъ чувствѣ, нежели на непосредственномъ истолкованіи внѣшней жизни. Родоначальникомъ этого направленія былъ собственно Николо ди-Либераторе (раньше ошибочно называвшійся — Николо Алунно) изъ Фолиньо, хотя Пьетро Перуджино (1446—1524 г.) принялъ на себя начатое имъ дѣло и въ теченіе своей долгой жизни довелъ его до своеобразнаго совершенства (рис. 112).

Во всѣхъ его картинахъ преобладаетъ глубокая религіозная мечтательность. Едва ли какому-либо другому мастеру удавалось въ той же степени выражать молитвенное настроеніе, чувство самоотреченія, скорби и экстаза. Его женскія фигуры отличаются большой жизненностью; удается ему и изображеніе почтенной старости; онъ не можетъ справиться только съ выраженіемъ мужественной силы, энергической воли. Къ лучшему времени его дѣятельности относится Мадонна на тронѣ, находящаяся нынѣ въ Ватиканской галлереѣ. Быть можетъ, самою значительною изъ его картинъ надо признать «Снятіе со креста», въ галлереѣ Питти во Флоренціи. Въ Перуджіи онъ украсилъ стѣны и потолки Collegio del cambio фресками, а въ Сикстинской капеллѣ, въ Римѣ, написалъ также превосходную стѣнную картину. На ряду съ нимъ слѣдуетъ назвать, какъ живописца фресокъ, Пинтуриккьо (въ библіотекѣ собора въ Сіенѣ) и почтеннаго болонца Франческо-Франча отличившагося превосходно отдѣланными алтарными картинами (въ церкви св. Джакомо Маджоре и въ Пинакотекѣ въ Болоньѣ). Привлекательны въ церкви св. Цециліи въ Болоньѣ фрески этого художника, изображающія сцены изъ жизни этой святой.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ Фландрской школы развивалась Неаполитанская школа. Главнымъ ея мастеромъ былъ Антоніо Соларіо. Ему приписывается, между прочимъ, «Несеніе креста», въ церкви св. Доминико Маджоре, и рядъ фресокъ изъ жизни св. Бенедикта, на монастырскомъ дворѣ св. Северина; послѣднія приписываются ему, впрочемъ, безосновательно.

2. Итальянская живопись XVI вѣка.

Чѣмъ вѣкъ Перикла былъ для скульптуры, тѣмъ была для живописи эпоха XVI вѣка. XV вѣкъ во многихъ отношеніяхъ проложилъ ему дорогу. Живопись беузсловно покорила себѣ область формъ и могла теперь съ полной свободой выражать глубочайшія идеи и самую возвышенную красоту. Если бы такое совершенство искусства сосредоточивалось въ дѣятельности какого-нибудь одного мастера, то и этого уже было бы достаточно для того, чтобы итальянская живопись означеннаго періода получила на всегда печать классичности. Тѣмъ удивительнѣе представляется творческая сила этой несравненной эпохи, что выступаютъ другъ за другомъ, цѣлымъ рядомъ, первоклассные мастера, кото-

рые въ столь многихъ своеобразныхъ направленіяхъ достигли одинаково высшей степени идеальной красоты и классическаго совершенства.

а. Леонардо да-Винчи и его школа.

Леонардо да-Винчи (1452—1519 г.) открылъ своею дѣятельностью эту новую и высшую эпоху живописи. Онъ былъ рѣдкое явленіе во всѣхъ отношеніяхъ, начиная съ удивительно привлекательной наружности, едва вѣроятной тѣлесной силы и кончая многостороннимъ талантомъ. Едва ли когда-нибудь въ одной личности соединялось столько различныхъ качествъ. Не только въ области скульптуры онъ блисталъ въ числѣ первыхъ художниковъ той эпохи, но и во всѣхъ другихъ отрасляхъ практическихъ и механическихъ знаній опередилъ свое время.

Съ 1482 г. онъ былъ призванъ въ Миланъ, ко двору Лодовико Сфорцы, и создалъ здѣсь свою знаменитую «Тайную Вечерю» въ рефекторіи при церкви С. Маріа-делла-Граціе,—твореніе, о позднѣйшей порчѣ котораго всегда приходится сожалѣть. Оно было написано масляными красками на стѣнѣ, отчего и попортилось преждевременно (рис. 113). Художникъ изобразилъ здѣсь глубокое изумленіе, вызванное среди учениковъ словами Господа: «Одинъ изъ васъ предастъ Меня». Въ картинѣ соединены въ высшей степени величественная характеристика и драматическая сила.

Когда Леонардо, въ 1499 г., послѣ взятія Милана французами, вернулся въ свое отечество, онъ исполнилъ огромный картонъ для картины въ залъ правительственнаго дворца (Палаццо-Веккіо), изображающій кавалерійскую схватку въ битвѣ при Ангъяри, изъ флорентійской исторіи. Этотъ картонъ, какъ и нѣсколько раньше нарисованный картонъ св. Семейства, возбудилъ величайшее удивленіе. Послѣдній въ настоящее время находится въ Лондонской академіи, тогда какъ первый погибъ, и только часть его извѣстна по стариннымъ копіямъ. Къ раннему періоду дѣятельности Леонардо относится хранящійся въ галлереѣ Уффицій образцовый его набросокъ: «Поклоненіе царей».

Послѣдніе годы жизни Леонардо провелъ во Франціи, при дворѣ Франциска I. Немало произведеній, носящихъ теперь его имя, исполнено его учениками; самъ онъ работалъ медленно и зачастую оставлялъ неоконченными начатыя произведенія, но обладалъ такимъ огромнымъ богатствомъ художественныхъ идей

что давалъ матеріалъ для исполненія цѣлой школѣ. Къ такимъ произведеніямъ принадлежитъ, между прочимъ, «La vierge aux rochers» въ Луврѣ. Тамъ же находятся два чудесно-исполненные портрета женщинъ собственной работы мастера; особенно знаменитъ портретъ Моны Лизы, жены его друга Джокондо. Тамъ же хранится картина, изображающая Пресвятую Дѣву на колѣняхъ у св. Анны.

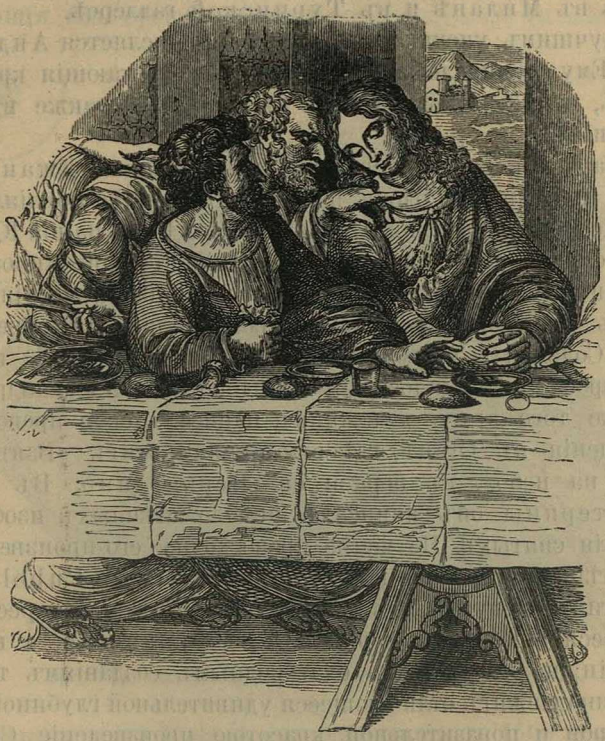


Рис. 113. Группа изъ «Тайной Вечери», Леонардо.

Наиболѣе даровитымъ и наиболѣе преданнымъ ученикомъ Леонардо былъ Бернардино Луини; имъ, вѣроятно, исполненъ «Христосъ съ книжниками», находящійся въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ. Прекрасны фрески Луини въ францисканской церкви въ Лугано, именно Распятіе со множествомъ фигуръ, и другія сцены Страстей Христовыхъ, и въ церкви св. Маврикія въ Миланѣ, которую онъ украсилъ превосходной стѣнной живописью.

Гауденціо Феррари, бывшій ученикомъ старѣйшей Ломбардской школы, развилъ свое дарованіе подъ вліяніемъ Леонардо и Умбрійской школы. Ему принадлежитъ замѣчательная стѣнная живопись въ церкви св. Христофора въ Верчелли; кромѣ того, превосходны его фрески въ церквахъ въ Варалло и Саронно, удачны по силѣ колорита и жизненной красотѣ картины въ церквахъ Верчелли, св. Гауденціо въ Наварѣ, въ Брерской галлереѣ въ Миланѣ и въ Туринской галлереѣ.

Къ лучшимъ ученикамъ Леонардо причисляется Андреа Соларіо. Ему принадлежатъ картины, изображающія красивыхъ Мадоннъ, въ Брерской галлереѣ въ Миланѣ, а также въ Луврѣ въ Парижѣ.

Ломбардской школы держался первоначально Джанантоніо Бацци, прозванный Содома, на котораго позднѣе повліяло благородное искусство Рафаэля. Призванный въ Римъ папой Юліемъ II, онъ исполнилъ тамъ много произведеній стѣнной живописи для Ватикана. Изъ нихъ, однако, уцѣлѣли лишь немногія. Напротивъ, въ Фарнезинской виллѣ сохранились двѣ прекрасныя фрески Содомы: «Свадьба Александра съ Роксаной» и «Жена Дарія, просящая о милосердіи побѣдоноснаго Александра».

Позже того этотъ художникъ написалъ свои превосходныя произведенія въ Сіенѣ, гдѣ ему принадлежитъ «Взятіе Богородицы на небо», въ церкви св. Бернардино. Въ ораторіи св. Екатерины онъ написалъ немало стѣнныхъ изображеній изъ житія святыхъ. Не менѣе превосходное его произведеніе по части стѣнной живописи находится въ Pallazzo Pubblico. Изъ его картинъ заслуживаетъ упоминанія: «Снятіе со креста», находившееся прежде въ церкви Санъ-Франческо, а нынѣ въ академіи; но къ особенно благороднымъ созданіямъ того времени принадлежитъ отличающееся удивительной глубиной душевной скорби и поразительной красотою произведеніе Содомы — изображеніе св. Севастьяна въ галлереѣ Уффицій во Флоренціи.

b. Микель-Анджело и флорентинцы.

Микель-Анджело Буонарроти изъ Флоренціи (1475 — 1564 г.), котораго мы знаемъ уже какъ архитектора и скульптора, является, вмѣстѣ съ Леонардо, также основателемъ новой эпохи въ живописи, а также однимъ изъ первыхъ и величайшихъ живописцевъ; даже можно сказать, что по возвышенности, энергичности, глубокомысленности, смѣлости движеній и величію

формъ ни одинъ изъ живописцевъ никогда не могъ сравняться съ нимъ. У него колоритъ не уступаетъ рисунку. Поэтическій духъ, которымъ проникнуты его скульптурныя произведенія, присутствуетъ также и въ большихъ картинахъ, созданныхъ имъ. Станковыя картины не были его дѣломъ; когда онъ былъ стѣсненъ пространствомъ, то охотнѣе обращался къ языку мрамора. Онъ безъ посторонней помощи исполнилъ самъ двѣ фрески, величайшія изъ существующихъ.

Рис. 114. Саваоѳъ при созданіи свѣта, Микель-Анджело.

По заказу папы Юлія II, онъ расписалъ, съ 1508 г. по 1512 г., потолокъ Сикстинской капеллы. Этотъ потолокъ — совершеннѣйшее изъ всѣхъ произведеній мастера и превосходнѣйшій, по выраженію силы, памятникъ живописи всѣхъ временъ. На огромномъ пространствѣ, въ срединѣ потолочнаго свода, въ восьми картинахъ разной величины, представлены главныя сцены Книги Бытія, отъ сотворенія міра до потопа (рис. 114). На большихъ треугольныхъ парусахъ свода представлены сидящія фигуры пророковъ и сивиллъ, предрекающихъ явленіе Мессіи (рис. 115); въ четырехъ углахъ изображено четырекратное спасеніе израильтянъ, а именно: Мѣдный змій, Голіаѳъ, Юдиѳь и Эсѳирь. На

углахъ и тимпанахъ оконъ (рис. 116) видны въ красивыхъ группахъ фигуры предковъ Маріи, ожидающихъ Спасителя. Къ этой массѣ богатыхъ мыслями и глубоко-обдуманныхъ сценъ и фигуръ онъ прибавилъ еще на расписныхъ постаментахъ и въ другихъ второстепенныхъ мѣстахъ цѣлый міръ превосходныхъ фигуръ, исполненныхъ бронзовой и сѣрой краской, которыя, гармонируя съ архитектоническими линіями капеллы, придаютъ имъ жизнь, не бросаясь въ глаза зрителю.

Рис. 115. Пророкъ Исаія, Микель-Анджело.

Спустя приблизительно 30 лѣтъ, уже въ преклонномъ возрастѣ, Микель-Анджело, по порученію папы Юлія II, создалъ на алтарной стѣнѣ той же капеллы свой Страшный Судъ. Здѣсь смѣлѣе, чѣмъ прежніе художники, онъ освободился отъ всякихъ традицій христіанскаго искусства. Онъ хотѣлъ представить бурю страстей въ самыхъ энергическихъ движеніяхъ человѣческаго тѣла. При этомъ передалъ онъ лишь одинъ моментъ, когда при всеобщемъ разрушеніи произносятся слова: «Идите отъ меня

проклятые». Ужасъ, отчаяніе, безсильная ярость, борьба между страхомъ и надеждой, наполняютъ огромную картину.

Благоденствовавшая Флоренція была такъ богата художественными силами, что, рядомъ съ ея наилучшими мастерами, Леонардо и Микелемъ Анджело, самостоятельно работали въ ней и другіе даровитые художники. Изъ нихъ слѣдуетъ назвать Фра-Бартоломмео (Baccio della Porta, 1469—1517 г.). Онъ почти исключительно писалъ картины, изображающія молитвенное настроеніе, и въ этомъ отношеніи былъ однимъ изъ первыхъ по торжественно подвижному ритму композиціи, благородству фи-

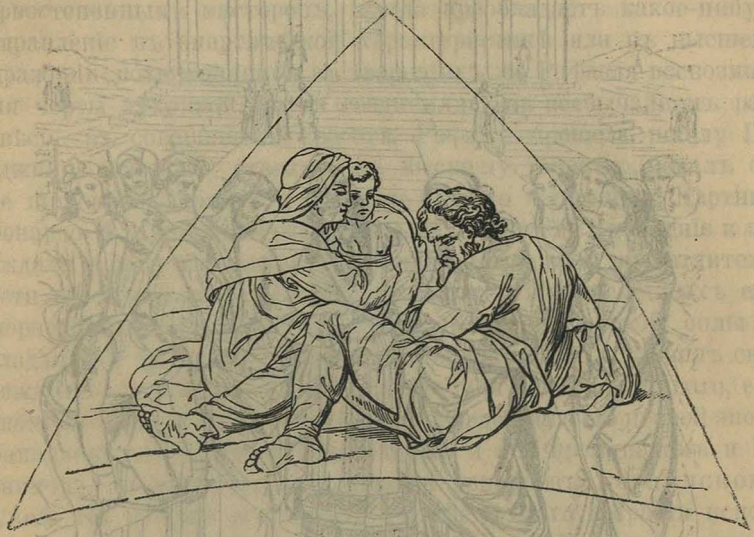


Рис. 116. Группа прародителей Христа, Микель-Анджело.

гуръ и глубинѣ впечатлѣнія. Когда Рафаэль находился во Флоренціи, онъ подружился съ знаменитымъ собратомъ, который охотно помогалъ молодому сотоварищу и въ своей фрескѣ Страшнаго Суда на монастырскомъ дворѣ С. Маріа Нуова создалъ произведеніе, содержащее въ себѣ первый зародышъ композиціи «Disputa». Одно изъ лучшихъ произведеній Фра-Бартоломмео— «Снятіе со Креста» находится въ галлереѣ Питти. Другія превосходныя картины его находятся въ церквахъ Лукки. Рядомъ съ этимъ художникомъ пользовался самостоятельнымъ значеніемъ молодой Андреа дель-Сарто (1487—1531 г.), величайшій колористъ Флорентинской школы. Ему принадлежатъ красивыя алтар-

Рис. 117. Обрученіе Маріи, Рафаэля.

ныя изображенія (въ галлереяхъ Питти и Уффицій, въ Луврѣ и пр.) и фрески въ притворѣ Annunziata и Compagnia dello Scalzo, во Флоренціи. Послѣднія фрески, исполненныя сѣрой краской, изображаютъ сцены изъ житія Іоанна Крестителя, съ благородной простотой и жизненностью. Его совершеннѣйшая фреска — знаменитая Madonna del Sacco, на дворѣ монастыря Annunziata; другое прекрасное стѣнное изображеніе создано имъ въ «Тайной Вечери» монастыря св. Сальви.

c. Рафаэль и его школа.

Вотъ еще величайшій мастеръ живописи, обязанный своимъ первоначальнымъ развитіемъ не Флорентійской, а Умбрійской школѣ; это—Рафаэль Санти изъ Урбино (1483—1520 г.). Въ немъ мы видимъ сочетаніе въ наибольшей гармоніи всѣхъ духовныхъ дарованій, лишь рѣдко встрѣчающееся даже у величайшихъ художниковъ. Только одинъ еще маэстро, Моцартъ, обладалъ такимъ свойствомъ, какъ Рафаэль. У другихъ, даже первостепенныхъ мастеровъ, всегда преобладаетъ какое-нибудь направленіе въ энергической характеристикѣ или въ высшемъ выраженіи возвышеннаго; въ твореніяхъ же Рафаэля всевозможныя черты духовной жизни соединились въ необычайномъ равновѣсіи, въ совершенной красотѣ. Рафаэль прошелъ школу Перуджино, а затѣмъ, стремясь къ высшему развитію, искалъ болѣе широкихъ вліяній и нашелъ ихъ во Флоренціи. Картины Леонардо и Микеля-Анджело вызывали въ немъ удивленіе и побуждали къ вдохновенному изученію. При своей впечатлительности къ вліяніямъ произведеній старыхъ и современныхъ ему флорентійцевъ, Рафаэль проявилъ величіе духовной силы и, обладая ею, умѣлъ выражать свои впечатлѣнія и развилъ свое врожденное дарованіе до высшей степени самостоятельнаго, ему одному свойственнаго стиля. Къ произведеніямъ его первой эпохи принадлежитъ «Марія съ Младенцемъ и св. Францискомъ и Іеронимомъ», — картина, находящаяся теперь въ Берлинскомъ музеѣ. На рубежѣ его юности и болѣе зрѣлаго возраста исполнено имъ знаменитое «Обрученіе Маріи», въ Брерской галлереѣ въ Миланѣ (рис. 117). «Мадонна дома Темпи», нынѣ въ Мюнхенской пинакотекѣ, принадлежитъ флорентійскому періоду дѣятельности мастера; сюда же относится превосходно скомпонованное Св. Семейство, извѣстное подъ названіемъ: «Мадонна Каниджано», а также Мадонна la belle jardinière—теперь въ Луврѣ (рис. 118), «Мадонна со щегленкомъ»—въ трибунѣ Уффицій и прелестная «Мадонна въ зелени» въ Вѣнскомъ бельведерѣ. Эти три произведенія близки между собой и отличаются не только своею тонкостью и прелестью, но и пирамидально поднимающейся группировкой почти архитектоническаго характера. Къ концу этого періода принадлежитъ Мадонна del baldachino, въ галлереѣ Питти во Флоренціи, и превосходное Положеніе Христа во гробъ, 1507 года, въ палаццо Боргезе въ Римѣ.

Въ послѣднемъ произведеніи Рафаэль впервые развилъ драматическую композицію, преисполненную глубокой сердечной скорби.

Въ срединѣ 1508 г. онъ получилъ приглашеніе отъ папы Юлія II украсить парадные покои Ватикана стѣнными картинами, въ которыхъ духовная власть папы должна была найти прославленіе себѣ. Три покоя (stanze) Ватикана и одинъ большой залъ покрыты по стѣнамъ и сводамъ этими произведеніями и потому носятъ названіе «Рафаэлевыхъ станцъ».

Въ первомъ покоѣ (Camera della segnatura) олицетворенъ сводъ тогдашнихъ представленій духовнаго творчества въ богословіи, поэзіи, философіи и юриспруденціи. Богословіе изображено въ такъ называемомъ «Диспутѣ объ евхаристіи» (la Disputa), а философія—въ Аѳинской школѣ; третья картина представляетъ Парнасъ; на четвертой стѣнѣ, въ трехъ картинахъ, изображена юриспруденція.

Во второмъ покоѣ (Stanza d'Eliodoro) съ сильнымъ драматическимъ вдохновеніемъ изображены: Разграбленіе храма Геліодоромъ, Обѣдня въ Больсенѣ, Освобожденіе ап. Петра изъ темницы и устраненное Нападеніе Аттилы на Римъ. Въ этихъ произведеніяхъ представлено божеское смотрѣніе, охраняющее церковь Христову отъ враговъ внутреннихъ и внѣшнихъ.

Въ третьей комнатѣ (Stanza dell'incedio) написаны: Пожаръ въ Борго, прекратившійся по слову папы, Побѣда надъ сарацинами при Остіи, Клятва Льва III и Коронованіе Карла Великаго,—сцены, которыми прославляется божественно-чудодѣйственная сила церкви. Въ смежномъ залѣ, наконецъ, рядомъ съ другими сценами изъ жизни Константина, находится мощное изображеніе Битвы Константина, самая величественная изъ баталическихъ картинъ всего новѣйшаго искусства. Здѣсь представлено одно изъ величайшихъ міровыхъ событій, побѣда христіанства надъ язычествомъ, и хотя картина исполнена рукою Джуліо Романо, тѣмъ не менѣе Рафаэль въ эскизѣ этой композиціи далъ одно изъ своихъ самыхъ сильныхъ историческихъ созданій.

Второй обширной работой были картоны для десяти ковровъ, скомпонованные Рафаэлемъ по заказу Льва X. По рисунку великаго мастера ковры были вытканы въ Брюсселѣ (а не въ Аррасѣ, во Фландріи, какъ прежде полагали, отчего и происходитъ самое названіе ихъ «arrazzi») и назначались для стѣнъ Сикстинской капеллы.

Рис. 118. «La belle jardinière», Рафаэля въ Луврѣ.

Изъ этихъ картоновъ Рафаэля семь въ настоящее время находятся въ Кенсингтонскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Самые ковры хранятся теперь въ галлереѣ Ватикана; другіе экземпляры—въ Берлинскомъ музеѣ, въ королевскомъ зàмкѣ въ Мадридѣ и въ Дрезденской галлереѣ. Они передаютъ важнѣйшіе моменты изъ дѣяній св. апостоловъ, въ величественно драматическихъ чертахъ, и Рафаэль является въ нихъ однимъ изъ величайшихъ мастеровъ исторической живописи. Рыбная ловля ап. Пе-

тра, передача ему ключа отъ рая, спасеніе заблудшагося агнца, проповѣдь ап. Павла въ Аѳинахъ, Павелъ въ Листрѣ, особенно же наказаніе Ананіи и Сапфиры и наказаніе волхва Елимы, пораженнаго слѣпотой (рис. 119)—самыя сильныя изъ этихъ композицій; въ нихъ Рафаэль достигъ величественнаго совершенства въ исторической живописи. Другой рядъ ковровъ, исполненныхъ по его рисункамъ, меньшаго размѣра, представляетъ библейскія сцены, между прочимъ, избіеніе младенцевъ въ Виѳлеемѣ.

Рис. 119. Наказаніе волхва Елимы. Съ ковровъ Рафаэля.

Затѣмъ, по заказу также Льва X, Рафаэль руководилъ украшеніемъ ложъ въ начатомъ Браманте первомъ дворѣ Ватикана. По сводамъ написаны учениками Рафаэля сцены изъ Ветхаго Завѣта, а также нѣсколько сценъ изъ Новаго. Онѣ извѣстны подъ именемъ «Библіи Рафаэля». Онѣ исполнялись учениками великаго художника и въ нихъ дышетъ простодушная прелесть воззрѣнія, внушеннаго античностью. Но въ декорированіи пилястръ, исполненныхъ Джованни да-Удине, на-

шла себѣ еще болѣе богатый и возвышенный отголосокъ грація античныхъ стѣнныхъ украшеній.

Неисчерпаемый мастеръ сдѣлалъ шагъ впередъ и по классической миѳологіи во фрескахъ Фарнезины, гдѣ впервые написалъ Тріумфъ Галатеи; затѣмъ, въ галлереѣ той же виллы его учениками была представлена въ превосходныхъ картинахъ исторія Психеи.

Кромѣ этихъ обширныхъ стѣнныхъ картинъ, кромѣ архитектурныхъ проектовъ, кромѣ постройки собора св. Петра и изслѣдованій древняго Рима, Рафаэль находилъ еще время для испол-

Рис. 120. Мадонна della Sedia, Рафаэля.

ненія цѣлаго ряда картинъ, большихъ алтарныхъ изображеній и даже портретовъ, въ томъ числѣ и своего собственнаго.

Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о Мадоннахъ и Св. Семействахъ, въ которыхъ Рафаэль съ глубокимъ воодушевленіемъ передавалъ свое собственное настроеніе. Эти картины изображаютъ или восторженныя идиліи чистѣйшаго семейнаго счастья, какъ въ Vierge au diadème (также Vierge au linge, или Мадонна съ покрываломъ) въ Парижскомъ музеѣ, въ превосходной Мадоннѣ Франциска I (тамъ же) и въ безцѣнной Мадоннѣ della Sedia, въ галлереѣ Питти во Флоренціи (рис. 120), или же

онѣ выражаютъ торжественное величіе въ большихъ алтарныхъ образахъ, каковы Мадонна на тронѣ въ образѣ Царицы Небесной (Мадонна di Fuligno) въ галлереѣ Ватикана и Мадонна съ рыбою—въ Мадридскомъ музеѣ. Но наивысшей славы достигъ Рафаэль въ знаменитой Сикстинской Мадоннѣ, которая теперь составляетъ главное украшеніе королевской галлереи Дрездена. Выдающееся значеніе имѣютъ еще двѣ большія алтарныя картины. Одна—«Снятіе со Креста» извѣстна подъ названіемъ: lo Spasimo di Sicilia, такъ какъ была написана для монастыря dello Spasimo въ Палермо. Теперь эта картина находится въ Мадридскомъ музеѣ. Другая, оставшаяся неоконченной за смертью Рафаэля,—«Явленіе Христа на Ѳаворѣ», называемая также Преображеніемъ и составляющая драгоцѣннѣйшій перлъ Ватиканской коллекціи. Такимъ образомъ Рафаэль въ 37 лѣтъ своей жизни исчерпалъ всѣ духовныя области своего времени. Когда онъ умеръ, Римъ казался его современникамъ опустѣвшимъ, живопись — осиротѣвшей.

Стиль Рафаэля скоро сдѣлался общимъ достояніемъ римскихъ художниковъ, и, пока мастеръ былъ живъ, его геній давалъ имъ вдохновеніе для ихъ произведеній. Но, вскорѣ послѣ его смерти, болѣе значительные изъ нихъ впали въ нѣкоторую безсистемность. Къ ихъ числу принадлежалъ Джуліо Романо. Онъ былъ главнымъ соучастникомъ въ болѣе крупныхъ произведеніяхъ Рафаэля. Потомъ онъ написалъ въ Мантуѣ большія миѳологическія фрески въ герцогскомъ дворцѣ и въ дворцѣ del Tè, — произведенія, исполненныя большой смѣлости и жизненности.

d. Корреджо и его школа.

Антоніо-Аллегри да-Корреджо (1494—1534 г.) сдѣлался однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ живописцевъ, не смотря то, что выступилъ рѣшительнымъ противникомъ всѣхъ бывшихъ до него направленій. Онъ обязанъ верхне-итальянской школѣ и находился подъ большимъ вліяніемъ Леонардо. Но пріятная грація была еще только въ зародышѣ и въ строгихъ границахъ у этого великаго мастера, тогда какъ у Корреджо она доведена до совершенства. Онъ принадлежитъ къ талантамъ, созрѣвшимъ весьма рано. Въ своихъ произведеніяхъ онъ преимущественно старается выказать всѣ стороны легко возбуждавшейся впечатлительности своего внутренняго состоянія. Онъ погружаетъ свои фигуры въ море радости и восторга, наполняетъ ихъ опьяняющей страстью

и желаніемъ и даже ощущенію печали придаетъ выраженіе полусладостное, полугорестное. Онъ подыскиваетъ себѣ фигуры съ живымъ выраженіемъ эффекта, исполненныя внутренняго воодушевленія и энергическихъ внѣшнихъ движеній. Главнымъ средствомъ для достиженія такого результата служитъ ему игра свѣта и мрака въ спокойномъ ихъ смѣшеніи, окутывающемъ фигуры нѣжными рефлексами и прозрачными тѣнями. Въ этой

Рис. 121. Мадонна della Scodella.

свѣтотѣни, съ ея нюансами и ослабленіями, Корреджо—одинъ изъ первыхъ мастеровъ живописи.

Самое раннее произведеніе художника, исполненное имъ въ 20-лѣтнемъ возрастѣ, есть большая алтарная картина: «Мадонна на тронѣ со св. Францискомъ и Антоніемъ, Іоанномъ Крестителемъ и Екатериной», въ Дрезденскомъ музеѣ. Нѣсколько лѣтъ спустя художникъ исполнилъ обширныя фрески въ женскомъ монастырѣ св. Павла въ Пармѣ, передающія, въ игривомъ тонѣ, сюжеты античной миѳологіи. Также имъ украшены

алтарная абсида и сводъ купола въ церкви Санъ-Джованни и куполъ Пармскаго собора; въ церкви С.-Джованни изображенъ Христосъ во славѣ, среди апостоловъ, въ соборѣ—Вознесеніе Богоматери на небо. Въ этихъ смѣло и геніально сочиненныхъ произведеніяхъ Корреджо пустилъ въ ходъ раккурсы перспективы, сглаживающіе впечатлѣніе гордости монументальнаго искусства.

Свой предпочтительный, веселый и чувственный взглядъ на жизнь онъ выказалъ особенно въ картинахъ на сюжеты изъ античной миѳологіи. Таковы: «Юпитеръ и Іо» въ Вѣнскомъ бельведерѣ (копія въ Берлинскомъ музеѣ), «Даная» въ палаццо Боргезе въ Римѣ, «Купающаяся Леда» въ Берлинскомъ музеѣ.

Сверхъ того, къ тому же періоду полнаго мастерства Корреджо принадлежатъ многія превосходныя алтарныя картины. Большинство ихъ находится въ Пармскомъ музеѣ, въ томъ числѣ Мадонна della Scodella (рис. 121). На ней образъ св. Іеронима или, вѣрнѣе, Мадонны на тронѣ со св. Іеронимомъ, красивымъ ангеломъ и Магдалиной; въ отношеніи свѣтовыхъ эффектовъ она исполнена такой чарующей красоты, что ее обыкновенно называютъ «Днемъ». Потрясающее впечатлѣніе производитъ также картина «Снятіе со Креста».

Извѣстная подъ названіемъ «Zingarella» (цыганка) картина: «Отдыхъ на пути во время бѣгства въ Египетъ», находится въ Неаполитанскомъ музеѣ. Многими весьма значительными произведеніями Корреджо владѣетъ Дрезденская галлерея. Тамъ, между прочимъ, находится небольшая, чрезвычайно нѣжно исполненная, картина: «Св. Магдалина», которая, однако, теперь не безъ основанія оспаривается у Корреджо. Тамъ же хранится одна изъ знаменитѣйшихъ его картинъ: «Св. Ночь» — Рождество Христово, которое славятъ собравшіеся пастухи и красивые ангелы, парящіе въ воздухѣ. Въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ находится величественная картина: «Се человѣкъ».

е. Венеціанцы.

Венеціанская школа, болѣе чѣмъ всѣ остальныя итальянскія школы, осталась независимой отъ взаимнаго вліянія, какому подверглись другія. Поэтому венеціанская живопись не переставала идти впередъ по пути, указанному ей Джованни Беллини, совершенствуя колоритъ, какъ самый важный элементъ. Этимъ своеобразнымъ путемъ искала она красоты и находила ее въ выясне-

ніи простой дѣйствительности, въ блескѣ и наслажденіи жизнью, которая въ тѣ времена пріобрѣла въ высшей степени торжественное великолѣпіе въ гордомъ, богатомъ морскомъ городѣ лагунъ. Блескъ этого великолѣпія передаютъ великіе представители живописи, но они выразили ее въ вѣчной красотѣ, въ идеальной возвышенности. Особенную оригинальность этой школы составляетъ красота колорита и своеобразная нѣжность тѣльности (carnation). Главнымъ мастеромъ Венеціи былъ Тиціанъ Вечелліо (около 1487—1577 г.). Одно изъ самыхъ раннихъ его произведеній есть знаменитый Христосъ съ динаріемъ—картина, отличающаяся удивительной глубиною психологической характеристики, тонкостью исполненія и замѣчательно блестящимъ колоритомъ. Неоцѣненную идилію среди прелестнаго пейзажа представляетъ Vierge au lapin, въ Луврѣ. Величественная композиція, написанная по обѣту заказчика, исполнена въ картинѣ «Поклоненіе Мадоннѣ семейства Пезаро», въ церкви св. Маріи de' Frari въ Венеціи. Какъ оригинально мастеръ разработывалъ античные сюжеты, доказываетъ картина: «Діана и Каллисто», встрѣчающаяся во многихъ копіяхъ (въ Мадридской галлереѣ, въ Вѣнскомъ бельведерѣ). Особенно замѣчательны: полная жизни «Вакханалія» въ Мадридской галлереѣ, «Бахусъ и Аріадна»—въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ. Къ драматическимъ композиціямъ библейскаго содержанія принадлежитъ «Положеніе во гробъ Христа въ Парижскомъ Луврѣ»—картина потрясающей силы. Тамъ же находится «Бичеваніе Христа». Другой шедевръ Тиціана составляетъ «Вознесеніе Богоматери на небо» (l'Assunta), въ академіи въ Венеціи, картина изумительно величественная и отличающаяся яркимъ блескомъ красокъ. Высшей степени страстнаго воодушевленія достигъ Тиціанъ въ колоссальномъ изображеніи умерщвленія Петра мученика въ ц. Giovanni e Paolo, погибшемъ отъ пожара въ 1867 г. (рис. 122).

Но Тиціанъ вооще предпочитаетъ болѣе спокойные сюжеты; доказательствомъ служитъ прелестная картина, составляющая одно изъ украшеній Дрезденской галлереи,—Мадонна, со своимъ божественнымъ Младенцемъ на рукахъ, благосклонно обращается къ скромной молодой женщинѣ, которую ей представляетъ св. Петръ.

Этотъ несравненный живописецъ чувственной прелести съ особеннымъ предпочтеніемъ обращался для своихъ композицій къ сюжетамъ веселой миѳологіи греческаго Олимпа, такъ какъ

здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ-либо, ему представлялся случай изображать полную обворожительность человѣческой красоты. Кромѣ названныхъ уже произведеній на такіе сюжеты, сюда относятся множество другихъ изображеній, какъ, напримѣръ, къ Уффиціяхъ во Флоренціи, одно изъ прекраснѣйшихъ изображеній Венеры на ложѣ въ объятіяхъ Амура. Даже въ аллегорическихъ изображеніяхъ Тиціанъ умѣетъ показать благороднѣйшую жизненность и красоту. Къ превосходнѣйшимъ образцомъ этого рода живописи принадлежать картины: Небесная и земная любовь (быть можетъ, раньше называвщаяся «Любовь и равнодушіе»), находящаяся въ палаццо Боргезе, въ Римѣ, и Три человѣческихъ возраста,—произведеніе, повторенное художникомъ нѣсколько разъ.

Уже судя по направленію и склонностямъ Тиціана, можно предположить, что ему должно принадлежать одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду портретистовъ. Здѣсь слѣдуетъ указать на портретъ женщины,—невѣрно называемой «Возлюбленною Тиціана», въ Луврѣ, красивые женскіе портреты въ Вѣнскомъ бельведерѣ и въ Дрезденской галлереѣ, портретъ дочери Тиціана въ Берлинскомъ музеѣ. Значительныя изъ произведеній его въ этомъ родѣ находятся также въ Мадридскомъ музеѣ.

Тиціанъ умеръ въ преклонныхъ лѣтахъ въ Венеціи, отъ чумы.

Рядомъ съ Тиціаномъ долженъ быть поставленъ его современникъ, Джорджоне (собственно Джорджо Барбарелли, около 1477—1511 г.). какъ основатель новой венеціанской школы. Еще раньше Тиціана онъ перешелъ къ той свободной, широкой, величественно-смѣлой манерѣ, которая съ тѣхъ поръ стала отличіемъ этой школы. Пылъ гордости, важная сдержанность и при этомъ весьма теплый колоритъ составляютъ его свойства. Изъ его картинъ съ достовѣрностью извѣстны только немногія; большинство же картинъ, значащихся въ галлереяхъ подъ его именемъ, приписывается ему ошибочно. Таковы, напримѣръ, «Іаковъ и Рахиль», въ Дрезденскомъ музеѣ, и «Буря на морѣ», въ венеціанской академіи. Главнымъ его произведеніемъ считается «Марія на тронѣ съ Младенцемъ», въ церкви его роднаго города, Кастельфранко. Далѣе, Уффиціи во Флоренціи владѣютъ нѣсколькими подлинными картинами ранняго періода его дѣятельности, въ которыхъ преобладаетъ романтически поэтическая нота. Какъ полныя таинственности новеллы, дѣйствуютъ его «Астрологи» въ Вѣнскомъ бельведерѣ, такъ называемое «Семейство Джорджоне» въ палаццо

Джованелли, въ Венеціи, «Концертъ» въ Луврѣ, и «Концертъ» въ галлереѣ Питти, во Флоренціи.

Направленія этой школы столь же самостоятельно держался и Джакопо Пальма Веккіо. Къ превосходнѣйшимъ его произ-

Рис. 122. Петръ мученикъ, Тиціана.

веденіямъ принадлежитъ алтарный образъ въ церкви S. Maria Formosa — Марія съ тѣломъ Христа и св. Варвара. Идеальныя женскія лица съ выраженіемъ гордой красоты находятся въ Вѣнскомъ бельведерѣ и въ Дрезденской галлереѣ.

Изъ другихъ превосходныхъ мастеровъ этой славной школы назовемъ Моретто да-Брешіа, которымъ исполнены красивые алтарные образа, полные глубокаго чувства и благороднаго колорита, въ церквахъ его роднаго города—Брешіи, а также въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ и въ Берлинѣ. Далѣе, красивымъ колоритомъ отличались Порденоне (фрески въ Кремонскомъ соборѣ) и Парисъ Бордоне (превосходная большая картина въ венеціанской академіи).

Двумя главными живописцами нѣсколько позднѣйшаго періода были Джакопо Робусти (1512—1594 г.), прозванный Тинторетто, и Паоло Веронезе (1528—1588 г.), называвшійся такъ по имени своего родного города, настоящее же имя его—Паоло Кальяри. Первымъ исполнено величественное живописное убранство «Школы св. Роха» въ Венеціи. Второму поистинѣ досталось наслѣдство Тиціана, и онъ, съ огромной творческой силой и высшей красотой, высоко держалъ знамя венеціанскаго искусства до конца столѣтія. Цѣлый рядъ прекрасныхъ картинъ лучшаго періода дѣятельности Паоло находится въ церкви св. Севастіана въ Венеціи, гдѣ мастеръ нашелъ себѣ и мѣсто упокоенія. Особенно заслуживаетъ вниманія картина, изображающая шествіе св. Севастьяна на судилище. Чрезвычайно красива также картина: «Поклоненіе волхвовъ», въ Дрезденскомъ музеѣ, гдѣ хранится большинство превосходныхъ произведеній этого мастера. Но къ самымъ знаменитымъ принадлежатъ его картины, изображающія большія пиршества; изъ нихъ двѣ лучшія находятся въ Луврѣ, особенно «Бракъ въ Канѣ»; подобная же картина «Пиръ у Левита»—въ академіи въ Венеціи. Жанровой живописью занимался Джакопо да-Понте, прозванный Бассано, который и признается ея основателемъ. Онъ и его искусные сыновья особенно любили писать картины изъ крестьянской жизни, нерѣдко съ библейскимъ стаффажемъ, каково, напримѣръ, «Поклоненіе пастуховъ».

3. Сѣверная живопись XV и XVI вѣковъ.

Какъ въ Италіи, такъ и на Сѣверѣ живопись была особенно любимымъ искусствомъ этой эпохи, причемъ достигла преобладающаго значенія въ Нидерландахъ и Германіи. Хотя и тутъ проявляется тотъ же духъ времени, но онъ выражается совершенно иначе и приводитъ къ совершенно инымъ результатамъ.

Начатки новѣйшей живописи на Сѣверѣ, сдѣланные Губертомъ ванъ-Эйкомъ, были также превосходны, величественны и свободны, какъ и въ Италіи при Мазаччо и Мантеньи. Не только за улучшеніе стариннаго способа писать масляными красками и за образцовое его примѣненіе и усовершенствованіе, но и за возвышенность стиля, въ которомъ слилось древне-идеальное величіе съ юношеской свѣжестью развитаго натуралистическаго чувства, основатель новѣйшей живописи на Сѣверѣ долженъ быть поставленъ на ту же высоту, какая принадлежитъ всякому другому великому генію, пролагающему новую дорогу. Онъ даже идетъ нѣсколько дальше итальянскаго искусства. Онъ вводитъ свои фигуры въ среду радостной жизни, освобождаетъ ихъ отъ золотого фона и окружаетъ всей красотой природы въ щегольскомъ блескѣ весны.

Если же, послѣ такихъ начатковъ, сѣверная живопись въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи не достигла такой же высоты, какъ итальянская, то это объясняется различными вліяніями. При одностороннемъ развитіи готики, сѣверной живописи не оставалось простора и, слѣдовательно, нельзя было развернуться монументально, и она была принуждена ограничиваться исполненіемъ миніатюръ и станковыхъ картинъ. Къ тому же, дѣятельности живописи наносится ущербъ предпочтеніемъ къ рѣзнымъ изъ дерева изображеніямъ для украшенія алтарей.

Кромѣ того, общественная жизнь на Сѣверѣ не проявлялась въ такихъ свободныхъ, благородныхъ формахъ, какія придавали ей въ сильныхъ итальянскихъ государствахъ утонченно-образованная аристократія и новый правительственный строй. Искусство на Сѣверѣ не имѣло такихъ покровителей и не пользовалось такимъ вниманіемъ; художникамъ всюду приходилось бороться съ препятствіями и терять свое лучшее время и свои силы въ такой борьбѣ, а тутъ приспѣло великое реформаторское движеніе Лютера, охватившее всѣ серьезные умы до такой степени, что всякіе другіе интересы отступили на задній планъ.

Оттого и произошло, что сѣверная живопись въ отношеніи возвышенности все-таки оставалась позади итальянской; зато она выказывала свое превосходство въ искренности и теплотѣ чувства, въ простой правдивости и наивности и въ неисчерпаемой полнотѣ индивидуальной жизни.

О сѣверномъ искусствѣ можно сказать, что оно носитъ на себѣ болѣе демократическій отпечатокъ, тогда какъ искусство Италіи является болѣе аристократическимъ. Послѣднее вырази-

лось во всей своей творческой силѣ преимущественно въ большихъ фрескахъ; первое, напротивъ, проявилось въ произведеніяхъ меньшаго размѣра, къ которымъ принадлежитъ усовершенствованное съ особенной любовью искусство ксилографіи и гравированія на мѣди.

а. Нидерландскія школы.

Родиной новѣйшей живописи на Сѣверѣ суждено было сдѣлаться промышленной Фландріи. Благодаря особенно благопріятнымъ условіямъ, сѣверной живописи данъ былъ толчокъ крупными художниками, и она достигла новаго изумительнаго развитія. Губертъ ванъ-Эйкъ (около 1366 по 1426 г.) происходилъ изъ старинной художественной семьи. Подробности его жизни неизвѣстны, но неоспоримо блестятъ его заслуги, какъ основателя новаго искусства. По сюжетамъ, онъ примыкаетъ къ символическому искусству Среднихъ вѣковъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ смѣло обращается и къ дѣйствительной жизни, обставляетъ священныя событія весенней свѣжестью природы, въ физіономіяхъ и позахъ священныхъ фигуръ, въ архитектурной обстановкѣ и костюмахъ, передаетъ вѣрно и ярко условія своего времени и своей родины. Для этихъ новыхъ потребностей искусства онъ находитъ новыя удобства въ изготовленіи и примѣненіи масляныхъ красокъ, благодаря которымъ становятся возможными невѣдомая дотолѣ яркость и глубина, долговѣчная тонкая нѣжность колорита. Лакъ придавалъ краскамъ такую свѣжесть и такой блескъ, что картины, точно отражая дѣйствительность, вызывали безграничное удивленіе во всѣхъ его современникахъ.

Главное произведеніе Г. ванъ-Эйка—знаменитое «Поклоненіе Божественному Агнцу», исполненное имъ для одной изъ капеллъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ. Главныя части этой большой алтарной картины находятся на первоначальномъ своемъ мѣстѣ, тогда какъ шесть прекраснѣйшихъ боковыхъ частей попали въ Берлинскій музей. Это—самое величественное созданіе сѣверной живописи. По средневѣковому обычаю, то былъ большой алтарный складень, состоявшій изъ верхняго и нижняго ярусовъ иконъ. Снаружи находилось Благовѣщеніе; надъ нимъ, съ каждой стороны,—по двѣ сивиллы и пророка, ниже—молящіеся на колѣняхъ основатели капеллы, Іодокъ Видтсъ и его жена, а также два Іоанна, Креститель и Евангелистъ. Въ срединѣ верхняго яруса помѣщались торжественные лики Бога Отца, Мадонны

и Іоанна Крестителя, а по обѣимъ сторонамъ — трубящіе ангелы, Адамъ и Ева; въ нижнемъ ярусѣ — «Поклоненіе Агнцу», причемъ по бокамъ тѣснились группы гонителей Христовыхъ, судей, святыхъ схимниковъ и отшельниковъ (рис. 123). Съ возвышен-

Рис. 123. Отшельники изъ Гентскаго алтарнаго складня, Губерта ванъ-Эйка

нымъ воззрѣніемъ соединена здѣсь необычайная тщательность живописной отдѣлки.

Главный ученикъ Губерта — его братъ Янъ. Вся слава брата словно перешла къ нему въ наслѣдство. Онъ выработалъ себѣ

болѣе тонкій стиль, причемъ исполнялъ преимущественно картины небольшого размѣра.

Дрезденская галлерея владѣетъ одною изъ его драгоцѣнныхъ картинъ, изображающею въ миніатюрномъ видѣ Мадонну. Другія его алтарныя картины съ Мадонной на тронѣ—въ Луврѣ, въ академіи въ Брюгге, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ. Образцовые портреты его работы находятся въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ, въ академіи въ Брюгге, въ бельведерѣ въ Вѣнѣ, въ Берлинскомъ музеѣ.

Сестра этихъ двухъ братьевъ-художниковъ, Маргарита, также занималась живописью. Быть можетъ, ею, совмѣстно со многими другими художниками, исполнены драгоцѣнныя миніатюры въ молитвенникѣ герцога Бедфордскаго, регента Франціи, хранящемся въ Національной библіотекѣ въ Парижѣ.

Изобрѣтенная ванъ-Эйкомъ манера оказала разительное вліяніе на всѣхъ его современниковъ, и ея держались во Фландріи многіе художники. Изъ нихъ слѣдуетъ упомянуть о Рожерѣ ванъ-деръ-Вейденѣ, изъ Брюсселя, старавшемся усилить реалистическую экспрессивность и выказавшемъ большую силу выразительности въ потрясающихъ изображеніяхъ Страстей Господнихъ. Одною изъ его знаменитыхъ картинъ былъ такъ называемый «Походный алтарь Карла V», съ изображеніями изъ жизни государя, находящійся теперь въ Берлинскомъ музеѣ, гдѣ хранятся двѣ другія алтарныя иконы его работы. Подобныя же произведенія, нерѣдко въ миніатюрномъ видѣ исполненныя алтарныя картины, находятся въ Мюнхенской пинакотекѣ, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ, въ госпиталѣ въ Бонѣ въ Бургундіи (складень «Страшный Судъ», богатый фигурами).

Къ Рожеру примыкаетъ Гансъ Мемлингъ (до 1495 г.), вѣроятно его ученикъ, одинъ изъ даровитѣйшихъ и привлекательнѣйшихъ мастеровъ разсматриваемой эпохи. Изъ всѣхъ приписываемыхъ ему произведеній самымъ раннимъ является Страшный Судъ, въ Маріинской церкви въ Данцигѣ (1467 г.); картина эта захвачена данцигскими моряками въ битвѣ съ нидерландской галерой. Къ болѣе позднему времени относятся образа на знаменитомъ ковчегѣ для мощей св. Урсулы, въ Іоанновскомъ госпиталѣ въ Брюгге. Здѣсь передана въ красивой миніатюрной работѣ и съ тонкой нѣжностью экспрессіи одна изъ прелестнѣйшихъ священныхъ легендъ (рис. 124). Этому же мастеру приписывается большое произведеніе въ Любекскомъ соборѣ,

изображающее сцены Страстей Господнихъ до Распятія. Далѣе замѣчательны его картины въ Мюнхенской пинакотекѣ и въ Туринской галлереѣ (семь радостей и семь горестей Маріи). Въ началѣ XVI вѣка отличался, кромѣ того, благородный, болѣе

Рис. 124. Образъ на ракѣ для мощей св. Урсулы. Мемлинга.

идеальный Квинтинъ Мессисъ или Матсисъ (до 1530 г.); главныя его произведенія: Снятіе со Креста, теперь въ академіи въ Антверпенѣ, и большая алтарная картина съ родословіемъ Христа, въ церкви св. Петра въ Левенѣ. Прелестно написана кроткая Мадонна, цѣлующая Божественнаго Младенца,

въ Берлинскомъ музеѣ. Изъ жанровыхъ его изображеній, «Два Скупца» находятся въ оригиналѣ въ Виндзорскомъ замкѣ, а «Ростовщикъ и его жена» въ Луврѣ въ Парижѣ.

b. Нѣмецкія школы XV и XVI вѣковъ.

Большой успѣхъ имѣло проложенное ванъ-Эйкомъ направленіе въ живописи прежде всего въ странахъ, прилежащихъ къ Нижнему Рейну; но несравненно значительнѣе, самостоятельнѣе и свободнѣе это направленіе привилось въ Верхней и Средней Германіи.

Швабская школа.

Къ Швабской школѣ принадлежитъ Мартинъ Шонгауеръ (около 1450—1488 г., Мартинъ Шенъ), особенно извѣстный какъ граверъ (рис. 125). Насчитываютъ до 116 листовъ его работы. Изъ картинъ его сохранились лишь немногія. Главное его произведеніе — Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ, въ церкви св. Мартина въ Кольмарѣ; кромѣ того, тамъ же находятся двѣ алтарныя его картины. Всего лучше познакомиться съ нимъ можно по его гравюрамъ, въ которыхъ онъ отличается большой сантиментальностью, нѣжностью и граціей, а въ сценахъ страстей— драматической жизненностью. Далѣе назовемъ Бартоломея Цейтблома изъ Ульма. Картина его съ изображеніемъ двухъ ангеловъ, держащихъ платъ св. Вероники, находится въ Берлинскомъ музеѣ. Главныя его произведенія хранятся въ Штутгартскомъ музеѣ и въ Аугсбургской галлереѣ. Они отличаются нѣжнымъ чувствомъ красоты и свѣтлой гармоніей красокъ.

На ряду съ Ульмомъ, вторымъ центромъ швабскаго искусства былъ старый городъ Аугсбургъ. Здѣсь впервые подвизалась цѣлая семья живописцевъ Гольбейновъ, въ нѣсколькихъ поколѣніяхъ. Во второй половинѣ столѣтія начинается эта дѣятельность съ превосходнаго мастера Ганса Гольбейна Старшаго, главныя картины котораго находятся въ Аугсбургскомъ музеѣ и въ Мюнхенской пинакотекѣ. Онъ былъ отецъ знаменитаго мастера Ганса Гольбейна Младшаго (1498—1543 гг.). Этотъ художникъ, родившійся въ Аугсбургѣ, провелъ послѣдніе годы своей жизни въ Базелѣ и Лондонѣ, гдѣ и умеръ отъ чумы. Онъ принадлежитъ къ числу немногихъ живописцевъ Сѣвера, подчинявшихся рѣшительному вліянію итальянскаго искусства, но переработавшихъ его вполнѣ самостоятельно. Изъ сѣверныхъ

живописцевъ той эпохи онъ былъ единственнымъ, не исключая даже Дюрера, выработавшимъ себѣ совершенно свободный, величественный стиль, сумѣвшимъ освободиться отъ мелочныхъ безвкусицъ своей среды и передававшимъ человѣческую фигуру въ ея полной правдивости и красотѣ. Въ Германіи только его портреты въ тѣ времена отличались свободой, натуральностью, дышали свѣжестью и умомъ. Базельская галлерея владѣетъ

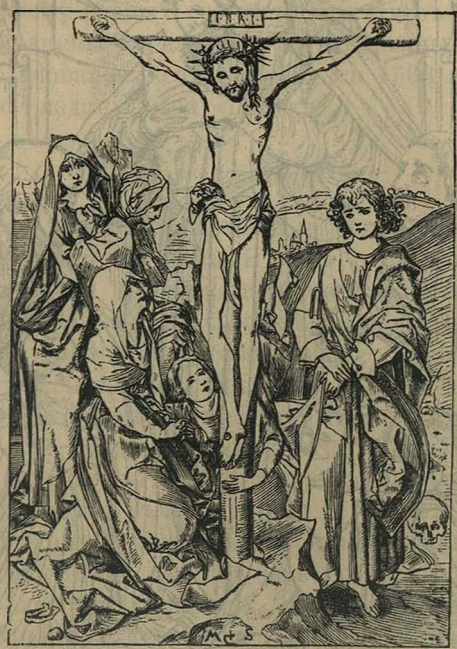


Рис. 125. Христосъ на крестѣ, гравюра Мартина Шена.

превосходными работами этого художника, каковы восемь изображеній Страстей Господнихъ, доставившихъ ему славу одного изъ первыхъ религіозныхъ историческихъ живописцевъ. Здѣсь Гольбейнъ передалъ энергію страстныхъ движеній. Однимъ изъ первостепенныхъ живописцевъ является онъ и въ знаменитой картинѣ Мадонна, базельскаго бургомистра Мейера (теперь принадлежитъ принцессѣ Елизаветѣ въ Дармштадтѣ, а позднѣйшая еще лучшая копія съ нея (рис. 126)—въ Дрезденской

Рис. 126. Мадонна, бургомистра Мейера, копія съ Гольбейна, въ Дрезденѣ.

галлереѣ). Не менѣе превосходна открытая въ недавнее время его Мадонна (1522 г.), принадлежащая частному лицу въ Золотурнѣ.

Съ переселеніемъ въ Англію, гдѣ къ нему стали обращаться съ выгодными заказами король Генрихъ VIII и государственные сановники, Гольбейнъ посвятилъ себя исключительно портрет-

ной живописи. Образцы его портретовъ находятся въ галлереяхъ: въ Базелѣ (портретъ жены съ дѣтьми), въ Вѣнѣ (Анна Сеймуръ), въ Берлинѣ, въ Дрезденѣ и Парижѣ (Эразмъ Роттердамскій и Анна Клеве). Стѣнныя картины изъ древней исторіи и Ветхаго Завѣта, исполненныя имъ для ратуши въ Базелѣ, погибли. Зато Базельскій музей владѣетъ драгоцѣннымъ сокровищемъ въ собраніи рисунковъ этого мастера.

Надо упомянуть еще о циклѣ «Пляска Смерти», относящемся къ первому періоду его дѣятельности въ Базелѣ. Изображенія эти исполнены въ народномъ духѣ, полны юмора и поэзіи. Здѣсь онъ пользовался ксилографіей; въ 1538 г. въ Ліонѣ появилось первое изданіе этой «Пляски».

Франконская школа.

На ряду со Швабской школой дѣйствовала Франконская. Главнымъ центромъ ея былъ Нюрнбергъ. Особенности этой школы заключаются въ чрезвычайно опредѣленномъ рисункѣ формъ и въ стремленіи къ характерности, переходящемъ нерѣдко въ односторонность и безобразіе. Въ сравненіи съ болѣе нѣжной, почти женственной сущностью Швабской школы, тутъ сказывается энергическій, мужественный характеръ. Ни у одного изъ мастеровъ не обнаруживаются эти свойства такъ сильно, какъ у Михаила Вольгемута (алтарныя картины его въ Мюнхенской пинакотекѣ, въ Маріинской церкви въ Цвикау и пр.). Этой школѣ и этому руководителю обязанъ своимъ художественнымъ развитіемъ геній, бывшій первымъ изъ всѣхъ нѣмецкихъ мастеровъ по глубинѣ дарованія, по творческой полнотѣ фантазіи и по нравственной энергіи. Альбрехтъ Дюреръ (1471—1528 гг.), по врожденному художественному дарованію, не уступаетъ ни одному художнику въ мірѣ. Во всемъ, что касается собственно способовъ выраженія, онъ такъ глубоко опутанъ ограниченностью окружавшей его сферы, что лишь изрѣдка достигаетъ истинной красоты, высшаго выраженія формы. Но по богатству идей, по мощности и полету фантазіи, неисчерпаемой фигуральности, по драматической выразительности, полнотѣ и энергіи натурализма, болѣе чуткаго къ рѣзкому, характеристичному, нежели къ нѣжному и граціозному, онъ принадлежитъ къ величайшимъ художникамъ. Дюреръ, по всей справедливости, любимъ нѣмецкой націей и составляетъ ея гордость; но не должно забывать, что онъ, будучи высшимъ выразителемъ до-

стоинствъ этой націи, является также и представителемъ ея слабостей и недостатковъ.

Дюреръ родился въ Нюрнбергѣ. Онъ былъ ученикомъ Вольгемута, путешествовалъ по Южной Германіи, Нидерландамъ и

Рис. 127. Рыцарь, Смерть и Діаволъ, Дюрера.

позже жилъ въ Нюрнбергѣ. Долго пробылъ онъ въ Венеціи и потомъ еще разъ побывалъ въ Нюрнбергѣ. Это былъ не только великій живописецъ, но и архитекторъ, граверъ, рисовальщикъ и исполнялъ превосходныя рѣзныя работы.

Изъ картинъ его, отличающихся любовью къ дѣлу, важнѣйшія: «Поклоненіе волхвовъ», въ Уффиціяхъ во Флоренціи; къ сожалѣнію, попортившаяся картина съ изображеніемъ «Вѣнчанія Пресвятой Дѣвы розами» въ монастырѣ Strahof въ Прагѣ; «Мученіе 10 тысячъ святыхъ» и величественное изображеніе «Поклоненіе Св. Троицѣ» — обѣ послѣднія въ Бельведерѣ въ

Рис. 128. Заглавный листъ Страстей Господнихъ, Дюрера.

Вѣнѣ; затѣмъ знаменитое образцовое произведеніе съ изображеніемъ четырехъ столповъ церкви, Іоанна и Петра, Павла и Марка, также извѣстное подъ названіемъ: «Четыре темперамента», въ Мюнхенской пинакотекѣ. Въ этой же галлереѣ находятся его удивительный собственный портретъ, а также портреты его отца и учителя, Вольгемута. Къ превосходнымъ произведеніямъ

Дюрера принадлежитъ также портретъ Іеронима Гольцшугера, составляющій собственность этой нюрнбергской фамиліи, теперь выставленный въ Германскомъ музеѣ.

Но о великой изобрѣтательности Дюрера можно судить лучше всего по его многочисленнымъ гравюрамъ на мѣди и на деревѣ, исполненнымъ имъ съ большимъ мастерствомъ съ собственныхъ его рисунковъ. Изъ гравюръ на мѣди назовемъ 16 листовъ Страстей, Меланхолію, поэтическія изображенія св. Іеронима и Евстахія, и особенно «Рыцаря, Смерть и Діавола» (рис. 127). Изъ гравюръ на деревѣ—16 листовъ Откровенія Іоанна, между прочимъ, знаменитыхъ апокалиптическихъ всадниковъ; затѣмъ — Житіе Маріи и большія и малыя Страсти (рис. 128). Далѣе упомянемъ о большомъ великолѣпномъ трудѣ, исполненномъ для императора Максимиліана,—объ изображеніи почетныхъ воротъ и тріумфальной арки. Значительнымъ сокровищемъ драгоцѣнныхъ рисунковъ мастера владѣетъ Альбертинскій музей въ Вѣнѣ.

Саксонская школа.

Въ числѣ послѣдователей Дюрера отличался художникъ, перенесшій вліянія Франконской школы въ Саксонію и тамъ въ теченіе своей продолжительной жизни работавшій во главѣ школы. Лука Кранахъ (Лука Зундеръ *), изъ Кранаха во Франконіи, 1472—1558 гг.), былъ придворнымъ живописцемъ курфюрста Фридриха Мудраго, а также его обоихъ преемниковъ. Не достигши возвышенности Дюрера, этотъ живописецъ выказалъ въ своихъ большихъ картинахъ религіознаго содержанія силу, достоинство и искренность, въ другихъ же—дѣтскую миловидность и юмористическую веселость. Безчисленное множество картинъ, встрѣчающихся съ его именемъ, по достоинству исполненія весьма различны, такъ какъ онъ работалъ ихъ оптомъ, по заказу, съ своими помощниками. Многія Мадонны его имѣютъ видъ добродушныхъ нѣмецкихъ хозяекъ. Вездѣ виденъ нѣмецкій типъ.

Изъ его алтарныхъ картинъ важнѣйшія находятся въ церкви въ Шнеебергѣ: Распятіе, Тайная Вечеря, Воскресеніе мертвыхъ и Страшный Судъ; картина въ городской церкви въ Виттенбергѣ, изображающая протестантское богослуженіе съ

*) Теперь неопровержимо доказано, что фамилія этого художника была не Зундеръ, а Мюллеръ. *Прим. переводчика.*

намеками на реформацію, и алтарная картина въ городской церкви въ Веймарѣ—Христосъ на Крестѣ, представленный побѣдителемъ ада, на одной сторонѣ Лютеръ, а на другой его другъ, Лука Кранахъ. Кромѣ такихъ религіозныхъ сюжетовъ, онъ написалъ множество изображеній, въ которыхъ видно изученіе имъ нагого тѣла, напримѣръ Венеру и Амура. Онъ былъ также хорошій граверъ, особенно много работавшій по части популяризаціи искусства посредствомъ гравюры на деревѣ (иллюстраціи къ Библіи Лютера).

По смерти этого мастера, Саксонская школа вскорѣ стушевалась.

Живопись на стеклѣ, которою уже въ X вѣкѣ занимались въ монастыряхъ Южной Германіи, въ концѣ XV и въ началѣ XVI вѣка достигаетъ высшей степени техническаго совершенства по роскоши красокъ, а также по тонкости работы. Расписывались цѣлыя окна. Превосходнѣйшія произведенія этого рода находятся въ Швейцаріи, гдѣ это искусство принимаетъ характеръ тонкой кабинетной живописи (въ монастырѣ Веттингена и др.).

Ни въ Испаніи, ни во Франціи живопись въ эту эпоху не получила самостоятельнаго значенія. Назовемъ лишь нѣсколькихъ даровитыхъ живописцевъ: какъ портретисты, отличались при французскомъ дворѣ около 1488 г. Жанъ Фуке (драгоцѣнныя миніатюры у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ) и около средины XVI вѣка Франсуа Клуэ, прозванный Жане (портретъ Карла IX, въ Вѣнскомъ Бельведерѣ).

4. Живопись XVII и XVIII вѣковъ.

Направленіе этой эпохи, измѣнивши нормальный ходъ развитія скульптуры, отразилось на живописи весьма благопріятно. Въ теченіе XVII вѣка живопись достигла высшаго, новаго, совершенно особеннаго расцвѣта. Это—замѣчательнѣйшее и самое блестящее явленіе въ исторіи культуры. Кругъ задачъ живописи расширился. Тогда какъ въ католическихъ странахъ все еще разработывался церковный матеріалъ, протестантизмъ покинулъ устарѣлый путь традицій и обратился къ дѣйствительной жизни, въ самыхъ обыденныхъ ея проявленіяхъ. Такимъ образомъ обособилась область исторической живописи, и на ряду съ ней выдѣлились жанръ, пейзажъ, «nature morte» и живо-

пись животнаго царства. Явились новыя формы и новые способы изображенія; сдѣланы были новыя изобрѣтенія въ техникѣ, способствовавшія особенно развитію колорита. Общимъ основнымъ стремленіемъ всей этой живописи былъ натурализмъ.

а. Итальянская школа.

Въ Италіи и въ этотъ періодъ Церковь пользовалась услугами искусства, но направленіе послѣдняго было уже совершенно новое. Реформація оказывала свое дѣйствіе, и Церковь, стремясь возстановить свое прежнее господство, обратилась къ натуралистическому искусству, чтобы, сообразно съ понятіями вѣрующихъ, представлять священныя лица и событія въ полной силѣ дѣйствительности, въ блескѣ красокъ и съ экспрессіей страстей.

Семейство Караччи (Лодовико Караччи и его два племянника) является во главѣ новаго направленія, которое обнаруживается въ Болоньѣ. Они изучали великихъ мастеровъ прошлыхъ эпохъ и старались соединить достоинства различныхъ школъ, отчего и получили прозваніе «эклектиковъ». Превосходное изображеніе св. Роха, раздающаго милостыню, работы Аннибала Караччи, находится въ Дрезденской галлереѣ. Образцовымъ произведеніемъ этого художника считаются фрески изъ античной миѳологіи въ палаццо Фарнезе, въ Римѣ. Самымъ замѣчательнымъ ученикомъ Караччи былъ Доменикино, превосходившій большинство современныхъ ему художниковъ силой фантазіи, свободнымъ и удачнымъ пониманіемъ природы и чрезвычайно искусной техникой. Ему принадлежатъ многія, нерѣдко весьма значительныя, фрески, каковы, напримѣръ, огромныя фигуры евангелистовъ въ куполѣ церкви св. Андрея della Valle въ Римѣ, сцены изъ жизни св. Цециліи въ церкви св. Людовика de'Francesi. Но къ самымъ значительнымъ его картинамъ принадлежитъ «Причащеніе св. Іеронима» въ галлереѣ Ватикана.

Затѣмъ, блестящимъ живописцемъ этой эпохи былъ Гвидо Рени (съ 1575 по 1642 г.), чрезвычайно плодовитый художникъ. Превосходная картина, изображающая св. отшельниковъ Павла и Антонія, въ Берлинскомъ музеѣ, обличаетъ энергическій натурализмъ, которому художникъ платилъ дань въ начальный періодъ своей дѣятельности. Позже онъ все болѣе и болѣе стремился къ нѣжной граціи и, наконецъ, впадалъ нерѣдко въ без-

содержательность. Не разъ копированная его картина: «Се Человѣкъ» отличается выразительностью. Но особенно предпочиталъ онъ такія лица, какъ св. Магдалина, въ которой не трудно узнать вліяніе головы Ніобы (рис. 129). Наиболѣе выдающимся произведеніемъ его фресковой живописи надо считать «Аврору», въ палаццо Роспильози въ Римѣ. Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть о Карло Дольчи, во многихъ картинахъ котораго видна, однако, аффектированная сантиментальность.

Рис. 129. Магдалина, Гвидо Рени.

Наиболѣе энергично и смѣло натурализмъ этой эпохи выразился въ произведеніяхъ Микель-Анджело Америги, прозваннаго, по его мѣсторожденію, Караваджо. Впадая въ низменный реализмъ въ священныхъ изображеніяхъ, онъ удачно писалъ бродяжническій людъ, что доказывается его «Игроками» въ Дрезденской галлереѣ. Съ нимъ соперничали въ реалистическихъ и страстныхъ изображеніяхъ испанецъ Джузеппе Рибера (прозванный Спаньолетто), глава Неаполитанской школы, и Сальваторъ Роза, о которомъ намъ еще придется говорить ниже, какъ о пейзажистѣ.

b. Испанская живопись.

Къ этой эпохѣ относится расцвѣтъ испанской живописи, которая въ странѣ католицизма, инквизиціи и страстей успѣла достигнуть своеобразнаго развитія, выдвинуться впередъ, какъ одна изъ самыхъ блестящихъ школъ, сумѣвшая соединять выраженіе экстаза и набожности съ возвышеннымъ благочестіемъ.

Рис. 130. Св. Іоаннъ, Мурильо.

Наибольшее значеніе получила Севильская школа. Однимъ изъ главныхъ мастеровъ ея былъ Донъ Дьего Веласкесъ-де-Сильва (1599—1660). Неоднократныя путешествія въ Италію имѣли на него вліяніе. Благопріятствовало его художественному развитію и его положеніе, какъ придворнаго живописца при Филиппѣ IV. Преимущественно писалъ онъ портреты, и его произведенія въ этой области замѣчательны, напримѣръ портреты Филиппа IV верхомъ, въ Мадридской галлереѣ, и въ Уффиціяхъ

во Флоренціи. Другія его произведенія находятся въ Вѣнскомъ Бельведерѣ, особенно же въ Мадридской галлереѣ, гдѣ хранится картина: «Сдача Бреды», вмѣстѣ съ его жанровыми картинами, доказывающими его экспрессивность и геніальную живописность. Всемірно прославленный колоритъ его замѣчателенъ мягкостью и разнообразіемъ свѣтовыхъ тоновъ.

Другой великій мастеръ Севильской школы, Бартоломэ-Эстебанъ Мурильо (1618—1682 гг.), превосходитъ многосторонностью и глубиной какъ Веласкеса, такъ и всѣхъ остальныхъ своихъ соотечественниковъ. Мурильо началъ съ изображенія обыденной жизни. Нѣкоторыя изъ его картинъ такого содержанія, напримѣръ изображеніе испанскихъ нищихъ дѣтей, находятся въ Мюнхенской пинакотекѣ. Многія Мадонны этого мастера, напримѣръ въ Дрезденской галлереѣ, обнаруживаютъ ту же наблюдательность обыденной жизни. Но тамъ, гдѣ онъ пишетъ Мадонну въ порывѣ восторженной фантазіи, въ тѣхъ удивительныхъ картинахъ, гдѣ Мадонна озарена небеснымъ свѣтомъ, облечена въ широкое одѣяніе и, стоя, возносится на облакахъ, устремивъ страстный взоръ горѣ, тамъ Мурильо достигаетъ выраженія религіозной фантастичности, пламеннѣе которой живопись не создавала ничего. Въ Луврской галлереѣ хранится такая Мадонна. Въ Берлинской галлереѣ есть картина, изображающая св. Антонія съ Младенцемъ-Христомъ. Въ Мадридской галлереѣ находятся: «Св. Іоаннъ съ агнцемъ» (рис. 130) и многія значительныя картины церковнаго и свѣтскаго содержанія. Превосходныя картины хранятся также въ Севильѣ.

с. Нидерландская живопись.

Богаче и многостороннѣе, чѣмъ даже въ Италіи и Испаніи, живопись въ эту эпоху развилась въ Нидерландахъ. Въ особенности это надо сказать о школѣ Брабанта (Фландрская школа). Свои религіозныя композиціи она почерпала изъ возродившагося католицизма, причемъ, однако, подобно Италіи и Испаніи, приносила дань натуралистическимъ воззрѣніямъ. Главою и основателемъ этой школы былъ Петръ-Павелъ Рубенсъ (1577—1640 гг.),—одно изъ самыхъ блестящихъ, самыхъ даровитыхъ и многостороннихъ явленій въ исторіи искусства. 23-хъ лѣтъ отъ роду, отправился онъ въ Италію, гдѣ занимался изученіемъ Тиціана и Веронезе. Поэтому въ его первыхъ картинахъ ясно видно вліяніе великихъ венеціанцевъ; но вскорѣ его могучая художественная натура освободилась отъ этого вліянія, и онъ

создалъ самостоятельный стиль, свободный и исполненный драматизма. Элементами этого стиля являются: страстное движеніе, смѣлая энергія и глубокое сильное впечатлѣніе. Множество его большихъ картинъ, въ томъ числѣ и имѣющихъ колоссальные размѣры, встрѣчается въ церквахъ и галлереяхъ его родины и почти во всѣхъ музеяхъ Европы. Назовемъ: «Водруженіе Креста» и «Снятіе со Креста», въ Антверпенскомъ соборѣ, большія

Рис. 131. Воскрешеніе Лазаря, Рубенса.

алтарныя картины съ изображеніемъ чудесъ св. Игнатія и Франциска Ксаверія, въ Вѣнскомъ Бельведерѣ; затѣмъ, превосходенъ его алтарный складень, изображающій св. Ильдефонса — одно изъ благороднѣйшихъ созданій мастера, написанное тотчасъ по возвращеніи его изъ Италіи. Колоссальныхъ размѣровъ картина «Страшный Судъ» находится въ Мюнхенской пинакотекѣ, «Распятіе ап. Петра» — въ церкви св. Петра въ Кельнѣ, аллегорическія картины изъ жизни Маріи Медичи — въ Луврѣ, «Садъ

любви»—въ Мадридскомъ музеѣ (копія въ Дрезденской галлереѣ), «Битва амазонокъ»—въ Мюнхенской Пинакотекѣ, тамъ же «Самсонъ и Далила», и многія другія превосходныя произведенія (рис. 131). Есть произведенія Рубенса въ Антверпенскомъ музеѣ и Брюссельской галлереѣ. Въ Луврѣ и Мадридѣ находятся замѣчательные его ландшафты, изображенія животныхъ, жанровыя картины, какова, напримѣръ, «Крестьянская свадьба». Полные жизни портреты, каковы, напримѣръ, нерѣдко встрѣчающіеся портреты его второй жены, красавицы Елены Фурманъ, и, наконецъ, многочисленныя картины изъ античной миѳологіи и античной исторіи, каковы сцены изъ жизни Декія, въ галлереѣ Лихтенштейна, въ Вѣнѣ,—свидѣтельствуютъ о плодовитости и универсальности великаго мастера.

Кромѣ своей художественной дѣятельности, Рубенсъ, вращаясь въ кругу высокопоставленныхъ лицъ и дипломатовъ, не разъ исполнялъ политическія порученія при иностранныхъ дворахъ.

Въ ряду его учениковъ первое мѣсто занимаетъ Антони ванъ-Дейкъ (1599—1641 гг.). «Христосъ въ терновомъ вѣнкѣ», въ Берлинскомъ музеѣ, обличаетъ еще энергическую манеру его учителя, рѣзкую жизненность котораго онъ нерѣдко старается передать въ своихъ раннихъ картинахъ, тогда какъ картина того же собранія, «Погребеніе Христа», уже свидѣтельствуетъ объ изученіи венеціанскихъ мастеровъ. Нѣсколько утрированная сантиментальность побуждаетъ этого художника изображать въ своихъ картинахъ преимущественно глубокую душевную скорбь. Къ наилучшимъ произведеніямъ періода его художественной зрѣлости принадлежитъ Мадонна, въ Мюнхенской пинакотекѣ. Въ подобныхъ произведеніяхъ видно вліяніе венеціанскихъ мастеровъ, именно Тиціана, котораго ванъ-Дейкъ наиболѣе изучалъ въ бытность свою въ Италіи.

Наибольшее значеніе пріобрѣлъ ванъ-Дейкъ, какъ портретистъ, прежде всего въ Италіи (портреты въ Генуезской галлереѣ), а затѣмъ особенно при дворѣ Карла I, въ Англіи. Здѣсь онъ увѣковѣчивалъ въ своихъ произведеніяхъ коронованныхъ особъ, прелатовъ, блестящую аристократію того времени. Къ знаменитѣйшимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ: «Дѣти Карла I», въ Туринской и Дрезденской галлереяхъ (рис. 132), «Карлъ V верхомъ», въ трибунѣ Уффицій, во Флоренціи, а также превосходные портреты въ Луврѣ, именно Карлъ I, стоящій со своимъ охотничьимъ конемъ и генераломъ Монкадой на конѣ. Есть нѣсколько замѣчательныхъ произведеній ванъ-Дейка въ

Мюнхенской пинакотекѣ, гдѣ хранится не мало его знаменитыхъ портретовъ, изъ которыхъ иные въ натуральную величину.

Совершенно другого направленія держалась Голландская школа. Здѣсь развилась новая государственная жизнь на фундаментѣ гражданственности, и свобода политическая и религіозная упрочила существованіе и развитіе голландской живописи. Послѣдняя предалась простому, неприкрашенному изображенію жизни. Къ выдающимся мастерамъ этой школы принадлежитъ Бартоломеусъ ванъ-деръ-Гельстъ, главное произведеніе ко-

Рис. 132. Дѣти Карла I, ванъ-Дейка.

тораго, «Пиръ амстердамской гражданской милиціи по случаю Вестфальскаго мира», находится въ Амстердамскомъ музеѣ. Затѣмъ, самымъ смѣлымъ и свободнымъ изобразителемъ жизни былъ Франсъ Гальсъ. Въ галлереѣ его родного города, Гарлема, хранится цѣлый рядъ большихъ картинъ съ портретами членовъ стрѣлковыхъ обществъ и управителей разныхъ учрежденій (Schützerstücke, Regentenstücke) на пирушкахъ и во время совѣщаній. Главою этой школы былъ Рембрандтъ ванъ-Рейнъ (1607—1669 гг.). Отъ ранняго періода его дѣятельности сохра-

нилось много портретовъ, въ которыхъ онъ съ большимъ талантомъ воспроизводитъ настоящую натуру. Такъ, къ 1632 г. относится хранящійся въ Гаагскомъ музеѣ знаменитый портретъ анатома Тульпа, который демонстрируетъ трупъ передъ своими слушателями. Другіе портреты находятся въ Кассельской галлереѣ, именно поэтическій портретъ молодой, рано умер-

Рис. 133. Воскрешеніе Лазаря, гравюра Рембрандта.

шей жены художника, Саскіи. Позже онъ уже не довольствовался этимъ спокойнымъ объективизмомъ: таившійся внутри его священный огонь пробудилъ въ немъ стремленіе къ новымъ воззрѣніямъ, и во всѣхъ его позднѣйшихъ произведеніяхъ преобладаетъ изумительное мастерство свѣтотѣни, энергичная и вѣрная игра свѣтовыми эффектами.

Не смотря на недостатокъ благородства формъ и возвышенной экспрессіи, картины его очаровываютъ зрителя почти демоническимъ обаяніемъ, какой-то таинственною поэтическою силою. Къ изображеніямъ его изъ Новаго Завѣта, съ которыхъ имъ исполнены собственноручные замѣчательно-мастерскіе офорты, принадлежатъ: «Возвращеніе Блуднаго сына», «Христосъ въ Эммаусѣ», «Воскрешеніе Лазаря» (рис. 133), «Христосъ, исцѣляющій больныхъ» (такъ называемый «листъ въ сто гульденовъ», теперь цѣнимый тысячами). Изъ другихъ его произведеній сильно экспрессивное изображеніе Самсона, грозящаго своему тестю, находится въ Берлинскомъ музеѣ. Затѣмъ, знаменитый «Ночной дозоръ», въ Амстердамскомъ музеѣ, принадлежитъ къ образцовымъ его работамъ, тогда какъ замѣчательная картина въ Дрезденской галлереѣ, изображающая пиръ Агасвера, или Самсона у филистимлянъ, производитъ поистинѣ волшебное поэтическое впечатлѣніе. Наконецъ, существуетъ множество пейзажей этого великаго художника и встрѣчается въ повтореніяхъ портретъ его самого съ женой. Большое собраніе произведеній Рембрандта находится въ Петербургскомъ Эрмитажѣ и въ Кассельской галлереѣ.

Въ работахъ учениковъ и подражателей Рембрандта игра свѣтовыхъ эффектовъ и выработанная имъ свѣтотѣнь получаютъ болѣе внѣшній характеръ. Къ талантливымъ его подражателямъ надо причислить: Гербрандта ванъ-денъ Эгкоута (Eeckhout) и Говарта Флинка.

Основателями и усовершенствователями новѣйшей жанровой живописи были нидерландскіе мастера. Еще въ концѣ XVI вѣка, Петеръ Брюгель (Brueghel), прозванный «Мужицкимъ», ярко и рельефно изображалъ крестьянскую жизнь. Въ произведеніяхъ его сына, прозваннаго «Адскимъ Брюгелемъ», фантастическое направленіе эпохи выступаетъ съ большей энергіей, въ различныхъ сценахъ съ привидѣніями, при ночномъ освѣщеніи.

Тѣмъ же путемъ пошелъ и Давидъ Тенирсъ (Teniers), доведшій до совершенства жанровую живопись (рис. 134). Особенно привлекательнымъ является онъ въ картинахъ, изображающихъ небольшія группы простолюдиновъ за игрой или въ другихъ подобныхъ положеніяхъ. Другой даровитый художникъ, Адріанъ ванъ-Остаде, родиной котораго ошибочно считали Любекъ, изображаетъ крестьянскую жизнь въ болѣе спокойномъ состояніи. Картины его не дышатъ рѣзкимъ юморомъ и стремленіемъ къ радостямъ жизни Тенирсовыхъ картинъ, но онѣ приковываютъ

къ себѣ тщательностью своей отдѣлки, теплымъ, сильнымъ тономъ и превосходною свѣтотѣнью.

Болѣе высокаго пошиба жанръ разработывался замѣчательнѣйшими мастерами, между прочимъ Герардомъ Тербургомъ, или Терборхомъ. Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть и о Герардѣ Доу. Дрезденская галлерея богата лучшими произведеніями этихъ голландскихъ художниковъ.

Въ заключеніе, назовемъ другихъ талантливѣйшихъ художниковъ этого направленія: Габріэля Метсу, изъ Лейдена, изящ-

Рис. 134. Жанровая картина Тенирса.

наго Франса ванъ-Мириса, вычурнаго Каспара Нетчера, изъ Гейдельберга, свѣтлорадостнаго Питера де-Гоха и сердечнаго Яна ванъ-деръ-Мэра, изъ Дельфта. Напротивъ, въ рѣшительную плоскость впадаетъ чрезвычайно плодовитый Адріанъ ванъ-деръ-Берфъ.

d. Нѣмецкая живопись

въ концѣ предшествовавшей эпохи впала въ манерное подражаніе итальянцамъ. Только Адамъ Эльцгеймеръ, изъ Франкфурта на Майнѣ, достигъ самостоятельнаго значенія своими не-

большими картинами, исполненными въ пріемахъ миніатюры и отличающимися свѣтовыми эффектами. Въ XVII и XVIII вѣкахъ живопись опять возвысилась до нѣкоторой самостоятельности. Заслуживаютъ упоминанія: Іоахимъ фонъ-Зандрартъ, извѣстный какъ историческій живописецъ и портретистъ; базельская фамилія Меріанъ; аугсбургскій художникъ Ругендасъ, цѣнимый за свои баталическія картины; любекскіе мастера Готтфридъ Кнеллеръ и Балтазаръ Деннеръ, оба преимущественно портретисты. Перечисленные художники всѣ принадлежатъ XVII столѣтію. Въ XVIII выступаютъ отдѣльныя крупныя силы, предвѣщающія лучшее будущее. Таковъ Тишбейнъ старшій, обязанный своимъ художественнымъ образованіемъ Французской школѣ. Возвѣщенный дѣятельностью и сочиненіями Винкельмана новый поворотъ къ идеальнымъ воззрѣніямъ нашелъ себѣ выраженіе въ произведеніяхъ Рафаэля Менгса (1728—1779 гг.), саксонскаго придворнаго живописца. Въ ряду портретистовъ этого періода рядомъ съ Антономъ Граффономъ слѣдуетъ назвать привлекательную Ангелику Кауффманъ (1742—1808).

е. Французская живопись

этого періода развивалась также не на почвѣ національной. Тѣмъ не менѣе, нѣкоторые значительные таланты многими произведеніями опережаютъ свое время. На первомъ планѣ выступаетъ Никола̀ Пуссэнъ (1594—1665 г.), развивающій въ историческихъ композиціяхъ своего рода античный стиль, который, во всякомъ случаѣ, основывается на почтенныхъ и высокихъ воззрѣніяхъ, но, подобно французскимъ трагедіямъ того времени, обнаруживаетъ нѣсколько холодную рефлексію. Его главныя картины: «Семь таинствъ», «Поклоненіе волховъ», «Бѣгство въ Египетъ». Пуссэнъ почерпалъ сюжеты для своихъ композицій и изъ миѳологіи («Тріумфъ Бакха»). Весьма значительны его пейзажи въ благородномъ стилѣ.

Эсташъ Лесюёръ замѣчателенъ своими глубоко прочувствованными сценами изъ монашеской жизни. Шарль Лебрэнъ (1619—1690 г.), при большомъ дарованіи, впадалъ въ ложно-театральный паѳосъ и своимъ сильнымъ вліяніемъ содѣйствовалъ упадку живописи.

Жанровый живописецъ этой эпохи, Жакъ Калло̀, извѣстенъ преимущественно своими гравюрами. Онъ воспроизводилъ разно-

образные сюжеты съ остроуміемъ и юморомъ, изображая дикую военную жизнь своего времени во множествѣ остроумныхъ композицій, съ тонкой характеристикой и большой жизненностью.

f. Англійская живопись.

Англія предъ тѣмъ никогда не имѣла своей школы живописи. Ея сильная аристократія поощряла только портретистовъ и для того приглашала къ своему двору великихъ художниковъ Европы. Но въ XVII вѣкѣ явилась и у нея своя школа портретистовъ. Во второй половинѣ XVIII вѣка частный человѣкъ, Джонъ Бойделль, заказалъ тогдашнимъ лучшимъ художникамъ Англіи изображенія къ твореніямъ величайшаго изъ трагиковъ новѣйшаго времени, и эти изображенія составили роскошное изданіе Шекспировской галлереи. Это огромное предпріятіе послужило первымъ толчкомъ къ подъему національнаго художественнаго духа. Въ то же время Джошуа Рейнольдсъ положилъ основаніе блестящей разработкѣ колорита, которая составляетъ главную заслугу новѣйшей Англійской школы, а Беньяминъ Уэстъ далъ новый толчокъ развитію исторической живописи своими живыми и умно сочиненными баталическими картинами.

XVIII вѣкъ выдвигаетъ первокласснаго жанриста, Уильяма Гогарта (1697—1764 г.). Съ ѣдкой сатирой и язвительной ироніей онъ выставляетъ темныя стороны человѣческой жизни, бичуя рѣзкой насмѣшкой притворство и ложь, глупости и пороки, прикрытые наружнымъ лоскомъ фэшенебельной жизни. Умной и живой кистью онъ смѣло и легко набрасываетъ сцены, подобныя, напримѣръ, «Браку по модѣ», и такимъ же исполненіемъ отличаются его многочисленныя гравюры.

Пейзажи, изображенія животныхъ, цвѣтовъ и «nature morte» получаютъ самостоятельное значеніе и находятъ себѣ въ различныхъ странахъ даровитыхъ исполнителей. Во Франціи Клодъ Лоррэнъ посвящаетъ въ тайны природы, тогда какъ итальянецъ Сальваторъ Роза пишетъ со страстной экспрессіей яркія и крупныя сцены природы, а нидерландецъ Якобъ Рейсдаль съ рѣдкой точностью и съ глубокой поэзіей знакомитъ съ природой своей родины. Въ томъ же направленіи отличаются пейзажи Мейндерта Гоббемы. Нидерландскій живописецъ Альбертъ ванъ-Эвердингенъ ищетъ матеріала для своихъ картинъ преимущественно въ горныхъ странахъ Норвегіи, а Филиппъ Воу-

верманъ умѣетъ превосходно изображать знать своего времени среди забавъ на охотѣ и военныхъ событій. Другіе мастера отличаются композиціями идилическаго характера. Таковы, между прочимъ, Іоганнъ-Генрихъ Росъ и сынъ его Филиппъ, извѣстный подъ именемъ Розы ди-Тиволи. Паулусъ Поттеръ изображаетъ преимущественно сѣверную пастушескую жизнь своего отечества. Къ маринистамъ принадлежатъ значительные голландскіе мастера, Лудольфъ Бакгейзенъ и особенно Виллемъ ванъ-де-Вельде. По части архитектурныхъ сюжетовъ заслуживаютъ упоминанія тогдашніе венеціанцы Антоніо Канале и ученикъ его Белотто, прозванный Каналетто.

Въ живописи цвѣтовъ выдавались де-Гэмъ, талантливая Рахиль Рейшъ (1664—1750 г.) и Янъ ванъ-Гейзумъ.

5. Живопись XIX вѣка.

Хотя живопись стоитъ несравненно дальше отъ классическихъ воззрѣній, нежели скульптура, тѣмъ не менѣе въ ней начинается переворотъ, какъ только вернулась она къ античному искусству. Шлезвижецъ Асмусъ Карстенсъ (1754—1798 г.) своими картинами и рисунками, полными благородной простоты (въ Веймарскомъ музеѣ), придалъ этому новому направленію яркое выраженіе, а слѣдовавшіе за нимъ виртембергскіе мастера Эбергардъ Вехтеръ («Скорбящій Іовъ», въ галлереѣ Штутгарта) и Готлибъ Шикъ («Жертвоприношеніе Ноя» и «Аполлонъ среди пастуховъ», тамъ же) уже рѣшительно держались этого направленія. Новый толчокъ живописи этого столѣтія дали, однако, преимущественно послѣдователи романтизма. Они показали значеніе національной жизни и развернули въ перспективѣ богатое прошлое, которое, въ прикрашенномъ освѣщеніи поэзіи, показалось несравненно привлекательнѣе.

Упоенные этими юношескими воззрѣніями, нѣкоторые даровитые художники въ періодъ столь важнаго переворота собрались въ Римѣ и совокупными силами старались взаимно влiять другъ на друга, дабы держаться одинаковаго направленія. Это были Петръ Корнеліусъ изъ Дюссельдорфа, Фридрихъ Овербекъ изъ Любека, тиролецъ Іосифъ-Антонъ Кохъ, особенно замѣчательный новаторъ въ пейзажной живописи, Филиппъ Фейтъ изъ Франкфурта и Вильгельмъ Шадовъ изъ Берлина. Одушевленные однимъ и тѣмъ же національнымъ настроеніемъ, они изучили

фрески блестящаго періода итальянскаго искусства. Представился для нихъ и случай осуществить свои стремленія. Въ помѣщеніи прусскаго консула Бартольди, на Monte Pincio, они изобразили Исторію Іосифа въ фресковыхъ картинахъ. Вскорѣ затѣмъ пришлось исполнять въ виллѣ Массими другой циклъ картинъ, изъ «Божественной Комедіи» Данта, изъ «Неистоваго Роланда» Аріосто и «Освобожденнаго Іерусалима» Тассо. Тутъ работали Овербекъ, Кохъ, Фейтъ, Шнорръ, Фюрихъ. Этими двумя твореніями начинается исторія новаго нѣмецкаго искусства. Вскорѣ затѣмъ, по возвращеніи нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ мастеровъ въ Германію, зародышъ этой новой жизни прививается на отечественной почвѣ, гдѣ ему предстоитъ пышно расцвѣсти въ многообразныхъ формахъ. Только одинъ изъ этой компаніи, Овербекъ, остался въ Римѣ, отрекшись отъ своего отечества и отъ своей вѣры, и въ своемъ художественномъ направленіи предался новѣйшимъ стремленіямъ.

Фридрихъ Овербекъ (род. 1789 г., съ 1810 г. въ Римѣ, † 1869 г.). Его міръ — исключительно міръ средневѣковыхъ воззрѣній, его настроеніе есть настроеніе новоявленнаго Фра-Джованни Фьезольскаго. Что переступаетъ за предѣлы XIV вѣка, то считается у него ересью. Во многихъ его произведеніяхъ выражается глубокая религіозность болѣе благородно, болѣе убѣдительно. Таковы его картины: «Въѣздъ Христа въ Іерусалимъ» и «Положеніе во гробъ», находящіяся въ Маріинской церкви въ Любекѣ. Одною изъ послѣднихъ работъ этого художника было изображеніе семи таинствъ католической церкви. Такого же строго-католическаго направленія, въ духѣ Овербека, держались: Филиппъ Фейтъ (род. въ Берлинѣ, въ 1830—1843 г. директоръ Франкфуртскаго института художествъ, съ 1854 г. директоръ музея въ Майнцѣ), чехъ Іозефъ Фюрихъ, профессоръ Вѣнской академіи († 1876 г.), Эдуардъ Штейнле, въ настоящее время директоръ Франкфуртскаго института художествъ.

Петръ фонъ-Корнеліусъ (1783 по 1867 г.), раньше чѣмъ отправился въ Римъ, совершилъ поистинѣ національное дѣло своими композиціями къ «Фаусту» Гете и «Нибелунгамъ». Когда онъ, въ 1820 г., былъ приглашенъ изъ Рима въ Дюссельдорфъ на должность директора академіи и въ 1825 г. поставленъ королемъ Людвигомъ во главѣ Мюнхенской академіи, въ Германіи наступила новая эра для исторіи искусства. Въ обширныхъ фрескахъ глиптотеки онъ прославилъ античный міръ боговъ и героевъ и мощной рукой создалъ цѣлый рядъ типовъ, въ ко-

торыхъ нашли себѣ энергическое выраженіе всевозможная красота и возвышенность, всѣ страсти человѣческаго сердца. Въ ложахъ пинакотеки онъ изобразилъ, съ жизненной прелестью и наивностью, исторію христіанскаго искусства. Затѣмъ, онъ набросалъ въ пространномъ циклѣ картинъ въ церкви Людвига изображеніе христіанскаго міровоззрѣнія отъ Сотворенія Міра до Страшнаго Суда—твореніе, котораго достаточно, чтобы признать художника однимъ изъ первыхъ мастеровъ христіанскаго искусства. Но и этимъ не была исчерпана творческая дѣятельность Корнеліуса. При вступленіи на престолъ Фридриха-Вильгельма IV, онъ приглашенъ былъ въ Берлинъ для украшенія фресками новопостроенной королевской усыпальницы и началъ воспроизводить въ ней циклъ идей, въ которомъ съ новой силой выразилъ, композиціями несравненной жизненности, возвышенной красоты и глубокаго драматизма, христіанское міровоззрѣніе, искупленіе отъ грѣха жизнью и страданіями Христа, царство Церкви на землѣ и кончину всего, гибель плоти и воскресеніе къ вѣчной жизни.

Если Корнеліусъ въ отдѣлкѣ формы не всегда стоялъ на той же высотѣ, какой онъ достигъ въ залѣ боговъ въ глиптотекѣ, если не безъ основанія можно упрекнуть его въ жесткости и даже небрежности отдѣлки, если, наконецъ, собственно живопись, умѣнье распоряжаться красками, не составляетъ его области, то эти слабыя стороны художника, въ сравненіи съ его заслугами, представляются столь незначительными, что нисколько не умаляютъ послѣднихъ.

Мюнхенская школа.

Огромныя услуги новѣйшему оживленію нѣмецкаго искусства оказалъ король Людвигъ I Баварскій. По его заказу, Генрихъ Гессъ написалъ фрески въ базиликѣ и придворной капеллѣ въ Мюнхенѣ, а Юлій Шнорръ представилъ въ залахъ дворца, во множествѣ картинъ, полныхъ смѣлой жизненности и порывистой романтики, исторію Карла Великаго, Фридриха Барбароссы и героическое сказаніе о Нибелунгахъ. Роттманнъ, въ аркадахъ дворцоваго сада, исполнилъ свои высокопоэтическіе итальянскіе пейзажи. Въ то же время и живопись на стеклѣ была снова вызвана къ жизни.

Изъ учениковъ Корнеліуса назовемъ только одного, который сумѣлъ придать самостоятельный отпечатокъ идеалистическому

стилю. Вильгельмъ Каульбахъ (1804—1874 г.) развилъ свое художественное дарованіе сперва въ Дюссельдорфѣ, потомъ въ Мюнхенѣ, подъ руководствомъ Корнеліуса. Самая блестящая черта въ направленіи этого мастера — его сатирическое дарованіе, обнаруженное имъ съ геніальной находчивостью въ композиціяхъ къ «Reineke Fuchs». Изъ большихъ символическо-историческихъ изображеній, исполненныхъ имъ для лѣстницы Новаго музея въ Берлинѣ, выше всѣхъ по поэтическому содержанію, по жизненной красотѣ и ясности слѣдуетъ признать «Битву гунновъ» (рис. 135). Кромѣ того, онъ исполнилъ: «Вавилонское Столпотвореніе», «Гомера, поющаго грекамъ свои пѣсни», «Разрушеніе Іерусалима», «Прибытіе крестоносцевъ къ Іерусалиму» и «Періодъ реформаціи». Менѣе удачны его рисунки къ драмамъ Гете и Шекспира, а также его картины на наружныхъ стѣнахъ Новой пинакотеки въ Мюнхенѣ, гдѣ представлена въ неумѣстно-юмористическомъ видѣ исторія новѣйшаго искусства.

Множество художниковъ примыкаютъ къ названнымъ представителямъ Мюнхенской школы.

Къ Генриху Гессу, получившему художественное образованіе въ Дюссельдорфѣ и, послѣ поѣздки въ Италію, приглашенному, въ качествѣ профессора, въ Мюнхенъ помогать Корнеліусу въ исполненіи его фресокъ и руководить заведеніемъ для живописи на стеклѣ, примыкаетъ Іоганнъ Шраудольфъ, которому принадлежатъ талантливыя стѣнныя картины въ Шпейерскомъ соборѣ.

Бонавентура Генелли сочинилъ превосходные рисунки: «Жизнь вѣдьмы», «Битва Бахуса» и тонко-скомпонованную картину — «Похищеніе Европы». Морицъ фонъ-Швиндъ, напротивъ, явился истолкователемъ внутренняго смысла и чувствъ нѣмецкихъ былинъ и сказокъ. Къ лучшимъ его произведеніямъ надо отнести граціозную стѣнную живопись изъ жизни св. Елисаветы въ Вартбургскомъ зàмкѣ, изображенія на темы народныхъ сказокъ о Замарашкѣ и о семи вòронахъ, о Dornröschen и о Прекрасной Мелюзинѣ.

Какъ историческихъ живописцевъ, назовемъ: Бернгарда Негера, живописца комнаты поэтовъ въ Веймарскомъ дворцѣ и превосходнаго фриза въ Изартарѣ, въ Мюнхенѣ, изображающаго побѣдоносное вступленіе въ Мюнхенъ Людвига Баварскаго; Ф. Фольца, Карла Пилоти, соединившаго съ энергическимъ реализмомъ французскій колоритъ; изъ его школы вышелъ Габріель Максъ и отличавшійся роскошнымъ колоритомъ покой-

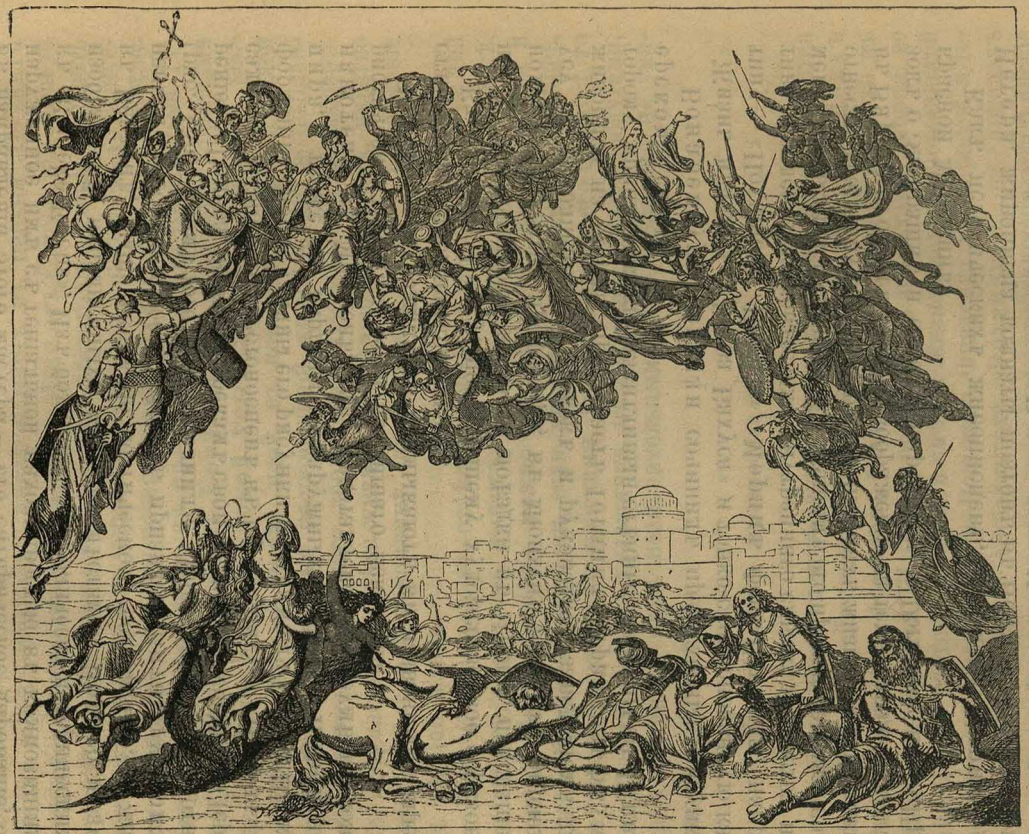


Рис. 135. Пораженіе гунновъ (Стѣнная живопись въ новомъ Берлинскомъ музеѣ), Вильгельма Каульбаха.

ный Гансъ Маккартъ. Изъ баталистовъ заслуживаютъ упоминанія: Петръ Гессъ, братъ Генриха, Францъ и Альбрехтъ Адамы. Жанръ разработывается Гисбертомъ Флюггеномъ, Дефреггеромъ, Курцбауеромъ, Л. фонъ-Гагномъ, А. фонъ-Рамбергомъ и др. По пейзажной живописи извѣстны Христіанъ Моргенштернъ, Гейнлейнъ, Шлейхъ, Лиръ и многіе другіе. Живописью животныхъ съ успѣхомъ занимаются Фр. Фольцъ и виртембержцы Брайтъ и Мали.

Дюссельдорфская школа.

На ряду съ Мюнхенской школой, вторымъ разсадникомъ нѣмецкой живописи является Дюссельдорфъ, академія котораго, при Вильгельмѣ Шадовѣ (съ 1826 г.), приняла новое направленіе. Въ то время, какъ Мюнхенская школа выработывала свой строго-идеалистическій стиль на монументальныхъ задачахъ, Дюссельдорфская школа ограничилась разработкой масляной живописи, совершенствовалась въ передачѣ чувства и нѣжныхъ тоновъ, тщательно и подробно изучала природу и улучшала колоритъ. Пассивно-мечтательное настроеніе, преобладающее въ знаменитѣйшихъ картинахъ этой школы, является ея недостаткомъ, зависѣвшимъ отъ условій времени; но благородная искренность, преданная любовь къ природѣ, красота колорита, составляютъ неоспоримыя заслуги этой школы.

Карлъ-Фридрихъ Лессингъ, внукъ знаменитаго писателя, впослѣдствіи директоръ галлереи въ новооснованной художественной школѣ въ Карлсруэ (1808—1880 гг.),—самый сильный и многосторонній живописецъ этой школы. Въ пейзажахъ его является природа нѣмецкихъ лѣсовъ и холмовъ. Изъ его историческихъ картинъ заслуживаютъ упоминанія: «Гуситская проповѣдь», «Эззелинъ», «Гусъ на Констанцкомъ соборѣ», «Гусъ на кострѣ», «Плѣненіе папы Пасхалиса II императоромъ Генрихомъ V», «Лютеръ, сжигающій папскую буллу» и «Диспутъ Лютера съ Эккомъ».

Эдуардъ Бендеманнъ съ 1859 г. замѣнилъ Шадова въ качествѣ директора Дюссельдорфской академіи художествъ. Изъ его картинъ очень цѣнятся: «Іудеи на рѣкахъ вавилонскихъ», «Іеремія», стѣнная живопись въ королевскомъ замкѣ въ Дрезденѣ (рис. 136).

Къ этимъ мастерамъ примыкаютъ другіе художники, напримѣръ Генрихъ Мюке, написавшій св. Екатерину, уносимую на

небо ангелами. Христіанъ Кёлеръ пользовался не разъ библейскими сюжетами. Германъ Штильке удачно изображалъ средневѣковыя событія. Теодоръ Гильдебрандтъ написалъ, между прочимъ, сыновей Эдуарда. Эдуардъ Штейнбрюкъ извѣстенъ своей «Геновевой» (св. Женевьевой) и прелестными изображеніями фей, а Карлъ Зонъ — «Двумя Леонорами» и граціозными женскими портретами.

Эмануэль Лейце, значительный историческій живописецъ, получилъ образованіе въ Дюссельдорфѣ, а умеръ въ Америкѣ. Его главное произведеніе — «Переходъ Вашингтона чрезъ Делаваръ». Рудольфъ Іорданъ представлялъ сцены изъ жизни моряковъ прибрежья Нѣмецкаго моря. Яковъ Бекеръ изображалъ сельскіе жанры. Карлъ Гюбнеръ писалъ драматическія композиціи соціальнаго характера, Тидеманъ — характерныя сцены изъ быта норвежскихъ крестьянъ. Адольфъ Шрёдтеръ († 1875 г.) отличался сильнымъ юморомъ; ему родственъ по духу — Іоганнъ-Петръ Газенклеверъ, въ своихъ картинахъ къ книгѣ Іова. Къ даровитѣйшимъ жанристамъ настоящаго времени принадлежитъ Людвигъ Кнаусъ и швейцарецъ Вотье, получившій образованіе въ Дюссельдорфѣ (†).

Въ Дюссельдорфѣ разработывается также и пейзажъ Іоганномъ-Вильгельмомъ Ширмеромъ, а затѣмъ двумя Ахенбахами, Лейемъ (Leu), Гуде и многими другими даровитыми художниками.

Прочія нѣмецкія школы.

Въ Берлинѣ живопись развивалась тѣмъ же путемъ, какъ и въ Дюссельдорфѣ. Она устремилась къ жанру и романтическому направленію, не достигши, однако, такого значенія, какое имѣетъ Дюссельдорфская школа. Въ дарованіяхъ не было недостатка, но стремленія ихъ были изолированы. Тогда какъ Карлъ-Вильгельмъ Кольбе почерпалъ свои сюжеты изъ романтической области, Вильгельмъ Вахъ разработывалъ область религіозной исторической живописи, А. фонъ-Клёберъ усердно стремился въ веселыя сферы классической миѳологіи, а Карлъ Бегасъ писалъ не только церковныя картины, но и жанровыя, напримѣръ «Лорелею». Фридрихъ Крюгеръ занимается портретами и пишетъ лошадей. Эдуардъ Магнусъ принадлежитъ къ лучшимъ портретистамъ новѣйшаго времени. Въ ряду историческихъ живописцевъ Берлинской школы впервые берется за крупныя ком-

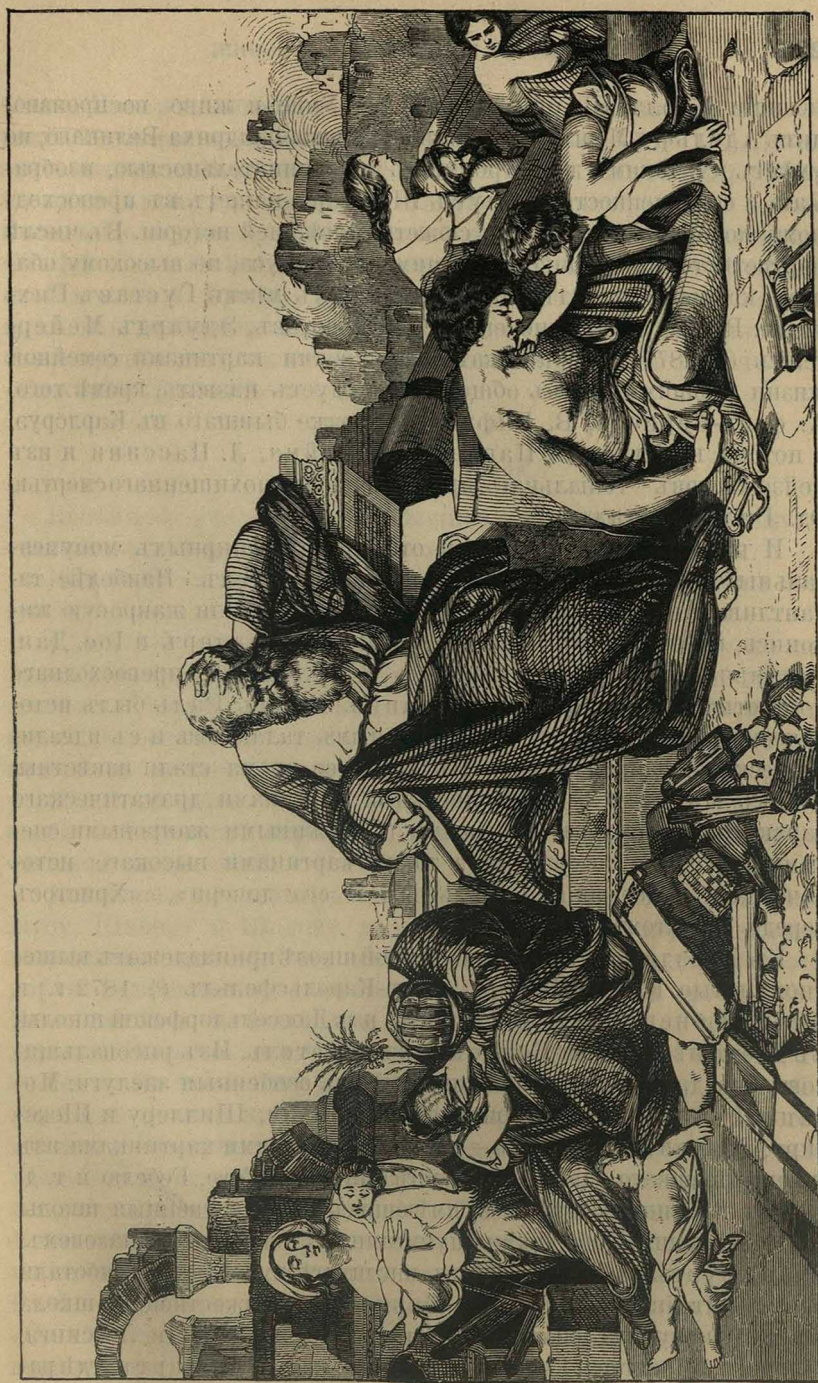


Рис. 136. Іеремія на развалинахъ Іерусалима, Эдуарда Бендемана.

позиціи Карлъ Шорнъ († 1850 г.). Умно и живо воспроизводитъ Адольфъ Менцель жизнь и времена Фридриха Великаго, но умѣетъ, съ такимъ же остроуміемъ и проницательностью, изображать и современность. Юліусъ Шрадеръ пишетъ въ превосходномъ колоритѣ картины на сюжеты новѣйшей исторіи. Въ числѣ портретистовъ, по тонкости пониманія и вкуса, по высокому обаянію колорита, занялъ одно изъ первыхъ мѣстъ Густавъ Рихтеръ. Въ ряду многочисленныхъ жанристовъ, Эдуардъ Мейергеймъ († 1879 г.) привлекателенъ своими картинами семейной жизни низшихъ слоевъ общества. Слѣдуетъ назвать, кромѣ того, А. фонъ-Вернера, В. Рифшталя, позже бывшаго въ Карлсруэ, а потомъ въ Мюнхенѣ, Павла Мейергейма, Л. Пассини и изъ пейзажистовъ—геніальнаго, преждевременно похищеннаго смертью Эд. Гильдебрандта.

И въ Вѣнѣ живопись, при отсутствіи обширныхъ монументальныхъ задачъ, развивалась тѣмъ же путемъ. Наиболѣе талантливые изъ вѣнскихъ живописцевъ обогатили жанровую живопись, именно Петръ Краффтъ, Ф. Вальдмюллеръ и Іос. Дангаузеръ. Далѣе надо упомянуть Л'Аллемана, превосходнаго портретиста Ангели и Гауерманна. Карлъ Раль былъ историческій живописецъ съ значительнымъ талантомъ и съ идеалистическимъ направленіемъ. Въ недавнее время стали извѣстны: полякъ Матейко (†) историческими картинами драматическаго характера, венгерецъ Мункачи (†)—живыми жанровыми сценами народнаго содержанія, а также картинами высокаго историческаго содержанія («Мильтонъ и его дочери», «Христосъ передъ Пилатомъ»).

Къ Дрезденской художественной школѣ принадлежатъ вышеупомянутые Юлій Шнорръ фонъ-Карольсфельдъ († 1872 г.) и Юлій Гюбнеръ; послѣдній вышелъ изъ Дюссельдорфской школы. Въ Дрезденѣ работали Бендеманнъ и Ретель. Изъ рисовальщиковъ два дрезденскіе художника имѣютъ особенныя заслуги: Морицъ Рецшъ—своими рисунками къ Гете, Шиллеру и Шекспиру; Людвигъ Рихтеръ—своими искренними картинками изъ жизни нѣмецкаго народа и иллюстраціями къ Гете, Гебелю и т. д.

Изъ нѣмецкихъ городовъ, имѣющихъ художественныя школы или служащихъ сборными пунктами художниковъ, назовемъ: Франкфуртъ-на-Майнѣ, гдѣ въ институтѣ художествъ работали Фейтъ, Штейнле, Бекеръ и др.; Карлсруэ, художественная школа котораго получила значеніе, благодаря дѣятельности Лессинга, Ширмера, Шредтера, Гуде, Рифшталя и др.; Штутгартъ, гдѣ ра-

ботали Негеръ, многосторонній историческій живописецъ и жанристъ Рустиге и даровитый пейзажистъ Функъ († 1877 г.), Людвигъ (теперь въ Берлинѣ) и въ недавнее время А. Лиценмайеръ (†); Кенигсбергъ, гдѣ работалъ талантливый историческій живописецъ Розенфельдеръ, котораго, послѣ его смерти, замѣнилъ Стеффекъ, и Веймаръ, гдѣ работали Б. Генелли изъ Мюнхенской школы и Фридрихъ Преллеръ. Послѣдній является однимъ изъ величайшихъ новѣйшихъ пейзажистовъ идеалистическаго направленія въ своихъ превосходныхъ композиціяхъ къ «Одиссеѣ» (Веймарскій музей).

Французская школа.

Новѣйшая французская живопись клонится къ реализму и отличается колоритностью и правдивой передачей натуры.

Школа Давида стала писать мучениковъ свободы, сцены изъ греческой жизни и способствовала развитію романтизма.

Гро (1771—1835 г.), ученикъ Давида, слѣдовалъ тому же направленію, писалъ историческія сцены, въ родѣ: «Яффскіе зачумленные», «Абукирская битва», «Эйлауское сраженіе», «Сдача Мадрида». Талантъ его отличался большой оригинальностью, исполненной вдохновенія, строгой композиціей и теплотой колорита.

Жерико (1791—1824 г.) послѣдователь Ш. Верне, обязанъ своей извѣстностью картинѣ «Крушеніе Медузы», отличающейся большой экспрессіей.

Движеніе въ нѣмецкомъ искусствѣ, обязанное Овербеку, Корнеліусу, Шнорру и Шадову, до извѣстной степени подготовившее возрожденіе христіанскаго искусства, во Франціи поддерживалось двумя художниками — Эженемъ Делакруа и въ особенности Ипполитомъ Фландреномъ. Эжень Делакруа (1799—1863 г.), ученикъ Жерико, дебютировалъ впервые картиной «Le Massacre de Scio». Но особенное одобреніе артистическаго міра заслуживалъ онъ своими изображеніями Данта и Виргилія. Развитію его таланта и созданію крупныхъ проиведеній способствовало прежде всего героическое вдохновеніе, которому онъ обязанъ своими твореніями: «Медея», «Клеопатра», «Правосудіе Траяна», «Взятіе Константинополя» и др., и затѣмъ религіозное вдохновеніе, подъ вліяніемъ котораго написаны имъ: «Христосъ на Крестѣ», «La Pietà, «Ecce homo», «Іисусъ въ лодкѣ», «Положеніе во Гробъ» и «Св. Севастьянъ». Драматичность сюжетовъ сочеталась здѣсь съ крайней наивностью чувства.

Поль Деларошъ (1797—1856 г.) избиралъ сюжеты для своихъ картинъ преимущественно изъ новѣйшей исторіи. Съ большимъ драматическимъ выраженіемъ написаны имъ: «Смерть герцога Гиза», «Ришелье», «Мазарини», «Марія-Антуанетта», «Дѣти Эдуарда», «Іоанна Грей», «Карлъ I, оскорбляемый солдатами Кромвеля» и «Кромвель передъ трупомъ короля». Только въ послѣдній періодъ своей жизни Поль Деларошъ отдался религіозной живописи. Онъ написалъ много изображеній Мадонны (Vierge). «Моисей, ввѣренный водамъ Нила», «Трупъ молодой мученицы на волнахъ Тибра» и въ особенности много сценъ на тему Страстей Господнихъ. Художникъ этотъ отличается большой смѣлостью композиціи.

Ипполитъ Фландренъ (1809—1864 г.) испыталъ на себѣ вліяніе Овербека и способствовалъ возвращенію французскаго искусства къ религіознымъ сюжетамъ. Онъ украсилъ замѣчательной живописью церковь св. Павла въ Римѣ и церковь Saint Germain des Prés въ Парижѣ. Въ картинахъ этого живописца прекрасно передано религіозное чувство, составляющее большой контрастъ съ напыщенной манерой, присущей произведеніямъ школы Давида. Въ большинствѣ своихъ картинъ, каковы: «Проданный Іосифъ», «Жертвоприношеніе Мельхиседека», «Разсѣяніе народовъ», онъ ограничивался простымъ возстановленіемъ историческихъ фактовъ и соединилъ пейзажъ съ фигурами.

Ари Шефферъ, родившійся въ Дордрехтѣ въ 1795 г., посвятилъ себя религіозной живописи по преимуществу. Не смотря на свое происхожденіе изъ Голландіи, онъ можетъ считаться вполнѣ французскимъ художникомъ, ибо артистическое образованіе свое получилъ во Франціи. Первой выставленной картиной его была «Смерть св. Людовика». Затѣмъ онъ написалъ «Посѣщеніе св. Людовикомъ зачумленныхъ», и произведенія эти доставили ему извѣстность. Дальнѣйшія его работы: «Трубадуры», «Les femmes Suliotes» еще ярче обнаружили его талантъ. Начиная съ этого періода идя по слѣдамъ Овербека, Шефферъ отдался религіозной живописи. Картины его: «Христосъ на Масличной горѣ», «Христосъ, призывающій къ Себѣ маленькихъ дѣтей» отмѣчены силой генія. Его «Христосъ Каратель» и «Христосъ Утѣшитель» воскрешаютъ идеалы христіанства. Произведенія эти, производя сильное впечатлѣніе, напоминаютъ манеру Корнеліуса и автору ихъ обезпечиваютъ одно изъ почетныхъ мѣстъ среди современныхъ живописцевъ. Манера, какой писаны они, благородная, отдѣлка грандіозная. Любуясь ими, зритель наслаждается вмѣстѣ съ тѣмъ

Рис. 137. Жнецы, Л. Роберта.

благочестивой передачей евангельскихъ событій такъ, какъ ихъ понимали древніе мастера.

Къ жанровымъ живописцамъ относятся: Ф. Біаръ Мейссонье, Леопольдъ Робертъ, кисти котораго принадлежатъ «Жнецы», (рис. 137), «Молодой грекъ, оттачивающій свой кинжалъ», «Неаполитанка, оплакивающая развалины своего дома». Всѣ эти произведенія цѣнятся весьма высоко. Густавъ Доре въ своихъ изображеніяхъ эпизодовъ изъ «Божественной Комедіи»: «Дантъ и Виргилій въ аду» и др. увлекаетъ зрителя манерой трактовки сюжета, своимъ рисункомъ и колоритомъ. Въ картинахъ его много фантазіи.

По живописи пейзажной извѣстны: Теодоръ Руссо, Коро, пейзажи котораго полны свѣта и движенія. Укажемъ еще на Добиньи и Дюпре, пользующихся вполнѣ заслуженной извѣстностью. Искусными изобразителями животныхъ являются: Брасскасса, Тройонъ, колористъ, полный чувства, понимающій искусство, какъ вполнѣ законченный художникъ, и талантливая Роза Бонёръ. Къ превосходнымъ колористамъ принадлежитъ Робертъ Флёри, извѣстный своею «Jeanne Schore», «Сценой инквизиціи», этими шедеврами искусства, написанными правдиво и съ чувствомъ, равно какъ и картинами «Варшавская рѣзня» и «Послѣдній день Коринѳа». Въ послѣднее время получили извѣстность Жеромъ («Гладіаторъ въ циркѣ», «Сократъ у Алкивіада»), Кабанель и Поль Бодри. Какъ живописцы народныхъ сценъ, имѣютъ заслуги Бретонъ и Милле. Курбе славился какъ представитель рѣзкаго реализма. Высокодаровитымъ художникомъ былъ погибшій при осадѣ Парижа Анри Реньо (Regnault). Въ области батальной живописи стяжали себѣ извѣстность Невилль и Детайль.

Швейцарія также имѣла искуснаго пейзажиста въ женевцѣ Ал. Каламѣ, превосходной манерой писавшемъ величественную альпійскую природу своей родины, тогда какъ Р. Коллеръ въ Цюрихѣ образцово воспроизводилъ жизнь животныхъ, Штюкельбергъ въ Базелѣ писалъ жанровыя сцены и историческія картины въ капеллѣ Телля, а его соотечественникъ Бёклинъ прославился своими идеальными пейзажами и фантастическими фигурами.

Голландская школа.

Въ началѣ XIX столѣтія цѣпь, связывавшая искусство съ періодомъ славы и великихъ людей XVII вѣка, была порвана. Тѣмъ не менѣе, возрожденіе классической живописи нашло нѣкоторый отголосокъ и въ Голландіи, хотя тутъ собственно оно не выдвинуло на сцену ни одного генія. Годжесъ писалъ превосходные портреты; Верстегъ заслуживалъ вниманія своими картинами съ прекрасными солнечными эффектами; ванъ-Стри славился пейзажами; въ этюдахъ Гульвита обнаружилась манера Рембрандта; Схотель (1787—1848 гг.), бытъ можетъ, единственный своими маринами, поразительными по ихъ правдивости, составилъ себѣ извѣстность даже за границей. Тѣмъ не менѣе, античный очагъ затеплилъ и здѣсь свои искорки. Пинеманъ и Шельфгоутъ, каждый въ своемъ родѣ, блестящими произведеніями возбудили энергію нѣкоторыхъ представителей молодежи. Пинеманъ написалъ множество портретовъ, сельскихъ видовъ, жанровъ, въ манерѣ старинныхъ мастеровъ. Пейзажи Шельфгоута (1787—1870 гг.), изображавшаго предпочтительно зимнюю природу, отличались большой правдивостью. Вообще, произведенія этого художника, всегда тщательно отдѣланныя, создали ему большое имя, и картины съ его подписью цѣнились весьма высоко. Пинеманъ имѣлъ нѣсколькихъ послѣдователей. Сынъ его, Николай, не менѣе его самого, держался хорошихъ традицій школы. Ученикъ его Изралсъ, охотно изображавшій жизнь, нравы, радости и страданія человѣчества, также съ рѣдкой энергіей поддерживалъ это направленіе. Во Франціи процвѣтала тогда романтическая школа, вліяніе которой сказалось и въ Голландіи. Вліяніе это вскорѣ обнаружилось въ лучшихъ произведеніяхъ молодого Нюйине, увлекавшагося направленіемъ этой школы. Картины его — «Пушечный выстрѣлъ» и «Выступленіе изъ лагеря», благодаря удачному размѣщенію фигуръ и искусному сочетанію красокъ, производятъ пріятное впечатлѣніе и справедливо могутъ считаться лучшими его работами. Къ сожалѣнію, смерть похитила его въ цвѣтѣ лѣтъ. Вальдорпъ, Босбоомъ и Вервееръ слѣдовали тому же направленію, хотя церкви расписаны Босбоомомъ съ большой смѣлостью и самоувѣренностью, въ духѣ старинныхъ голландскихъ мастеровъ. Сельскіе голландскіе пейзажи Вервеера, изобилующіе красивыми фигурками, весьма удачны. Вальдорпъ писалъ превосходныя марины. И, однако, всѣ трое въ своихъ произведеніяхъ оставались вѣрны истинному характеру голланд-

скаго искусства. Рокхузенъ является искуснымъ рисовальщикомъ, точно передающимъ всѣ характерныя особенности изображаемаго имъ сюжета. Кулманъ точно такъ же считается не менѣе искуснымъ рисовальщикомъ человѣческихъ фигуръ. Кукукъ прославился своими пейзажами.

Поднятію уровня голландской живописи много способствовали и слѣдующіе дѣятели современной голландской школы: Ванъ Тригтъ, Давидъ Блесъ, Аллебе, Бисгопъ, Тенъ-Кате, Б. Круземанъ и И. Круземанъ, въ теченіе двадцатилѣтняго періода пользовавшіеся репутаціей извѣстныхъ художниковъ по живописи портретной и исторической. Въ особенности славится первый, нѣкоторыми своими жанрами положительно создавшій себѣ большую извѣстность, какъ искусный рисовальщикъ и хорошій колористъ. Картины Шмида также весьма удачны. По изображенію видовъ городовъ крупное имя сдѣлали себѣ: Вейсенбрухъ — своими симпатичными композиціями и Спрингеръ.

Не менѣе извѣстенъ своими привлекательными маринами Луи Мейсъ. Талантливый живописецъ Альма Тадема, искусно изображающій жизнь египтянъ и римлянъ, создалъ себѣ громадную европейскую извѣстность («Аудіенція у Агриппы») (рис. 138).

Граверы Коувенбергъ, Кайзеръ, Слюйтеръ, Реннефельдъ, ванъ-Кестеринъ и другіе талантливые ученики А. В. Тауреля могутъ считаться образцовыми представителями голландской школы гравированія.

Бельгійская школа.

Искусство въ Бельгіи послѣ Рубенса и ванъ-Дейка не заглохло вполнѣ. Петръ Вергаегенъ (1728—1811 гг.) и Вильгельмъ Геррейнсъ (1743 — 1827 гг.) сохранили традиціи фламандскаго искусства, не смотря на дурной вкусъ, господствовавшій въ началѣ XVIII вѣка. Вліяніе Луи Давида, распространившееся во время его изгнанія въ Брюсселѣ (1815—1825 гг.), вызвало реформу въ художественномъ преподаваніи, въ основу котораго съ тѣхъ поръ положено было изученіе антиковъ.

Вліяніе это, однако, было только временнымъ. Ванъ-Брэе (1773—1839 гг.), Пелинкъ (1781—1839 гг.) и Навезъ (1787—1869 гг.) въ дѣлѣ преподаванія, правда, явились послѣдователями направленія Давида. Зато съ другой стороны были и такіе художники, которые, отрѣшившись отъ тенденцій знаменитаго автора «Гораціевъ» и «Сабинянокъ», стремились возвратиться къ тра-

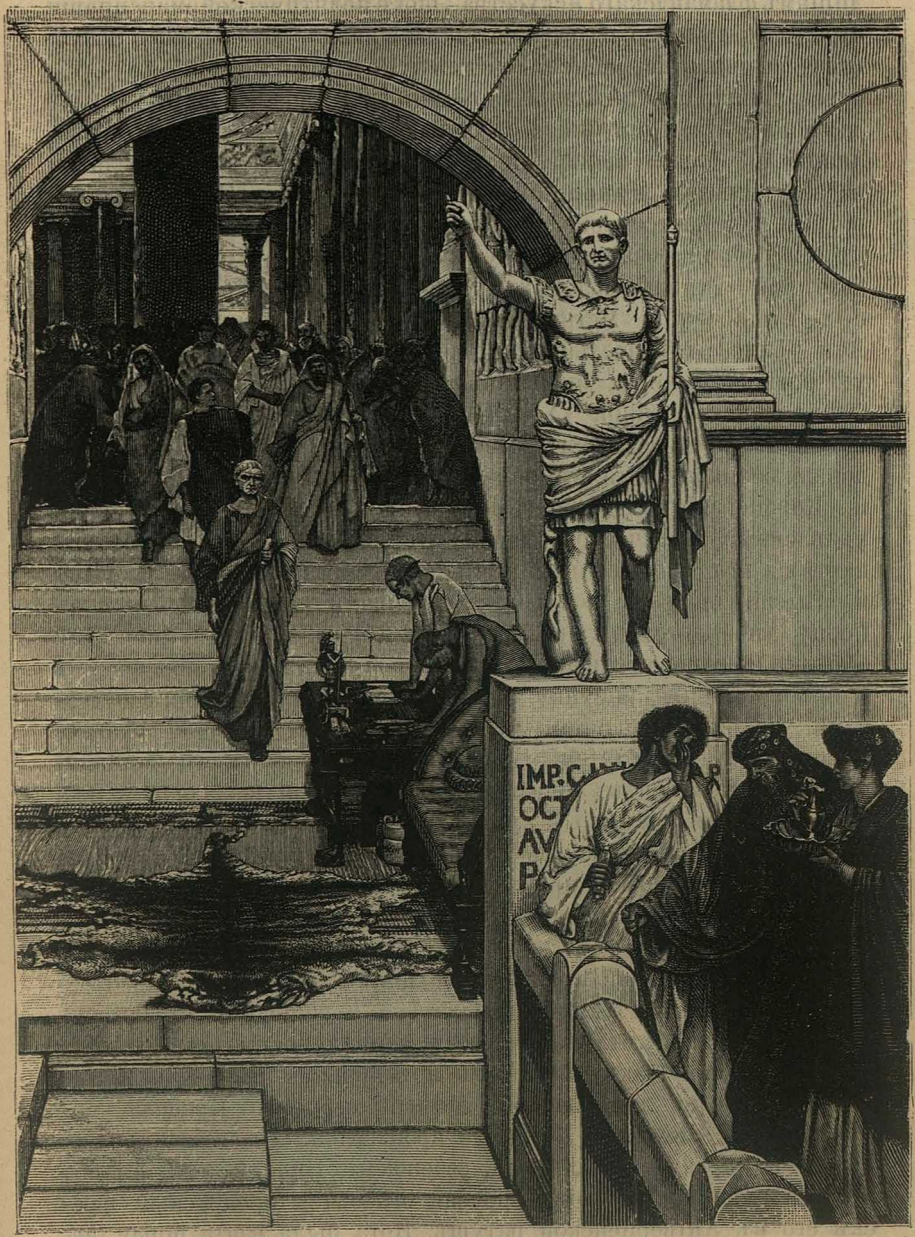


Рис. 138. Аудіенція у Агриппы, Альмы Тадемы.

диціямъ фламандскаго искусства. Эпохѣ политической эмансипаціи страны предстояло сдѣлаться также и эпохой возрожденія искусства. Ученикъ Геррейнса, Густавъ Ванперсъ (1803—1874 гг.), отказавшись отъ античныхъ сюжетовъ, старался идти по слѣдамъ Рубенса. Картины его «Лейденскій бургомистръ» и «Революція 1830 года» произвели положительную сенсацію и вызвали весьма сильную реакцію противъ школы Давида. Съ этого-то періода и начинается современная бельгійская школа. Около Ванперса сгруппировались Никезъ де-Кейзеръ, извѣстный своей картиной «Баталія золотыхъ шпоръ», и Эрнестъ Слингенейеръ, написавшій «Мстителя». Въ то же самое время появляется Луи Галле, замѣчательный историческій живописецъ. Это былъ ученикъ Эннекена, управлявшаго академіей въ Турнѣ. Онъ дебютировалъ картиной «Христосъ», находящейся въ Гентскомъ музеѣ. За произведеніемъ «Монтень, посѣщающій Тасса» послѣдовали великолѣпныя историческія картины: «Отреченіе Карла V» и «Коронованіе Балдуина Константинопольскаго», возбудившія удивленіе артистической Европы. Не меньшій успѣхъ имѣли двѣ картины его, изображавшія: «Послѣднія минуты графа Эгмонта» и «Высшія почести, возданныя стрѣлками графу Эгмонту и де-Горну» (побѣдителямъ при Гравелинѣ и Сенъ-Кантенѣ) (рис. 139); обѣ онѣ по выразительности, мастерскому расположенію фигуръ и непогрѣшимому рисунку могутъ считаться настоящими шедеврами. На ряду съ славнымъ именемъ Галле слѣдуетъ указать Антуана Виртца (1806—1865 гг.). Произведенія его составляютъ цѣлый музей въ Брюсселѣ. Имя Виртца вызвало столько же восторговъ, сколько и критики. Колоссальныя попытки этого художника обнаруживаютъ въ немъ исключительный талантъ. Изъ многочисленныхъ произведеній его особенно замѣчательны: «Паденіе ангеловъ» и «Торжество Христа», исполненныя драматизма.

Своей оригинальностью замѣчателенъ Генри Лейсъ (1815—1869 гг.), начавшій жанрами, а затѣмъ перешедшій къ исторической живописи, отличающейся у него глубокимъ характеромъ и чувствомъ, а также богатымъ и сильнымъ колоритомъ. Это высокая, зрѣлая живопись, въ которой строгость Кранаха усилена кистью Брюгеля. Лучшими произведеніями его считаются: «Эдиктъ Карла V» и «Лютеръ ребенокъ». Впослѣдствіи манера его стала шире. Къ этому времени относятся прекрасныя фрески его въ Антверпенской ратушѣ. Нота была взята новая, неожиданная и своеобразная; народилось множество подражателей

Рис. 139. Брюссельскіе стрѣлки воздаютъ послѣднія почести Эгмонту и Горну, Л. Галле.

его школѣ. Наиболѣе выдающимися изъ нихъ были: Іосифъ Лейсъ (1821—1865 гг.), Феликсъ Девинь (1806—1862 гг.) и Викторъ Лагье.

Въ это же время Іоаннъ Порталсъ стяжалъ себѣ извѣстность своими изображеніями восточныхъ сценъ и женскими фигурами, исполненными чудной граціи и прелестными по колориту. Но главная заслуга его заключается въ подготовкѣ цѣлаго поколѣнія художниковъ, образовавшихся въ его мастерской, въ ряду которыхъ выдаются: Эмиль Вотерсъ и Эдуардъ Агнесенсъ. Жанръ и пейжажъ въ этотъ періодъ имѣли своихъ представителей какъ въ Антверпенѣ, такъ и въ Брюсселѣ. Въ Брюсселѣ выдавались: Іоаннъ Баптистъ Мадоу (1796—1877 гг.), добросовѣстно передававшій позы и экспрессію формъ, воскрешавшій поселянъ XVIII вѣка, и Карлъ Дегру (1825—1870 гг.), съ глубокимъ чувствомъ трактовавшій бытъ хижинъ, мансардъ и переулковъ. Его «Молитва передъ обѣдомъ», находящаяся въ Брюссельскомъ музеѣ, представляетъ собою произведеніе выдающагося колориста. Въ Антверпенѣ по жанру и пейзажу работали: Петръ ванъ-Регемортеръ (1755—1830 гг.), продолжатель Красбека; Дикманъ, авторъ «Слѣпого нищаго» (находится въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ) и Фердинандъ де-Брекеллеръ (1792—1883 гг.), учитель Лейса. Кромѣ того, въ Парижъ эмигрировали двое бельгійцевъ, своими жанрами создавшіе себѣ европейскую извѣстность. Это были Флорентъ Виллемсъ, воскресившій симпатичныя сцены изъ жизни дворянства XVII вѣка, трактовавшіяся нѣкогда Тербургомъ, Міерисомъ и Ванъ-деръ-Нееромъ, и Альфредъ Стевенсъ, изобразитель современной женщины и окружающей ее среды. Въ качествѣ первокласснаго виртуоза, Стевенсъ явился иниціаторомъ граціознаго жанра, который найдетъ себѣ многочисленныхъ подражателей. «Femme en rose» и «Bête de la Vierge» принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ его кисти.

Изъ другихъ крупныхъ художниковъ, современныхъ вышеупомянутымъ, слѣдуетъ указать: Ліевина де-Винне (1821—1880 г.), портретиста, автора превосходнаго портрета Леопольда I, во весь ростъ, находящагося въ Брюссельскомъ музеѣ; Карла Верлата, съ необыкновенной легкостью трактующаго различные жанры, въ особенности сцены съ животными; Іосифа Стевенса, превосходнаго колориста, продолжателя традицій школы XVII вѣка, писавшаго превосходныя картины съ изображеніемъ собакъ; Теодора Фурнуа (1814—1871 г.) и Ипполита Буланже (1837—

1874 г.), которымъ бельгійскій пейзажъ обязанъ своимъ возрожденіемъ. Фурнуа своими пейзажами, полными иллюзіи, съ пространными, широкими горизонтами, приближается къ правдивости Гоббемы и Винанта. Буланже пишетъ сцены природы въ самыхъ разнообразныхъ ея проявленіяхъ. Никогда, не исключая даже и прошедшихъ вѣковъ, не существовало въ Бельгіи болѣе искреннихъ, болѣе преданныхъ, болѣе зрѣлыхъ изобразителей пейзажа. Здѣсь же надо упомянуть живописца Клейса (Claeas) и ванъ-Мура. Первый — своими изображеніями прозрачныхъ водъ Шельды, второй — венеціанскими каналами, сверкающими отблескомъ и отраженіями, завершаютъ плеяду мастеровъ, которымъ бельгійская школа обязана возстановленіемъ своей репутаціи по всѣмъ родамъ живописи.

Съ того времени народилось третье поколѣніе художниковъ, стремившихся къ вѣрной передачѣ природы и къ реальному направленію, сохраняя при этомъ неприкосновенными національные характеръ и кисть. Таковы: Эмиль Вотерсъ, историческій живописецъ и портретистъ, авторъ «Folie de Hugues Van der Goes», находящейся въ Брюссельскомъ музеѣ; Карлъ Германсъ, изобразитель современныхъ нравовъ, написавшій «Разсвѣтъ», въ томъ же музеѣ; Генри де-Брекелеръ, небольшіе жанры котораго могутъ выдержать сравненіе съ лучшимъ жанромъ въ Голландіи XVII вѣка; Альфредъ Верве, живописецъ животныхъ. Всѣ эти художники являются продолжателями лучшихъ традицій прежнихъ фламандскихъ мастеровъ.

За послѣднее время въ Бельгіи привилась стѣнная живопись. Первыя работы въ этомъ родѣ на стеклѣ были исполнены Порталсомъ въ капеллѣ «Братства Христіанскаго Догмата», въ Брюсселѣ. Ему же принадлежитъ живопись, украшающая фронтонъ церкви Saint-Jacques-sur-Caudenbergh. Второй опытъ стѣнной живописи сдѣланъ былъ ванъ-Эйкеномъ въ церкви «Notre Dame de la Chapelle», въ томъ же городѣ. Гуффенсъ и Свертсъ, по примѣру Порталса, расписали церкви: св. Николая и св. Георгія въ Антверпенѣ. До того времени трактовались исключительно религіозные сюжеты. Но, начиная съ этого періода, свѣтская исторія также явилась предметомъ стѣнной живописи. Гуффенсъ и Свертсъ расписали Антверпенскую ратушу, но работы ихъ были уничтожены пожаромъ 1858 года. Затѣмъ правительство поручило Клюйзенару такого же рода работу въ Гентскомъ университетѣ. Художники эти воспроизвели здѣсь аллегорію развитія человѣческаго ума. Лейсъ также получилъ правительствен-

ный заказъ въ Антверпенской ратушѣ, гдѣ изобразилъ величіе общины, а де-Кейзеръ въ музеѣ того же города написалъ исторію фламандской школы.

Въ заключеніе нельзя обойти молчаніемъ и гравюру. Представителями ея являются: Каламати, Эринъ Борръ, гравюра котораго «Снятіе со Креста» пользуется популярностью; Баль, воспроизводившій картины Галле; Франкъ, выгравировавшій картины ванъ-Дейка и Порталса и «Paul и Virginie» ванъ-Леріуса. Кромѣ того, пользуются также извѣстностью: Мениръ, авторъ прекраснаго эстампа «Охота за крысой» съ картины Мадоу; Августъ Дансъ, воспроизведшій «La Folie de Van der Goes» Эмиля Вотерса, и Біотъ, исполнившій au burin фреску Рафаэля «Тріумфъ Галатеи». По гравированію на деревѣ славятся: Броунъ и Паннемакеръ.

Англійская школа.

Недалеко то время, когда, отдавая англичанамъ пальму первенства въ дѣлѣ промышленности, не признавали за ними артистическаго вкуса. Англійская школа, равно какъ и шедевры Рейнольдса и Тёрнера, были едва извѣстны. Но за послѣдніе годы вкусъ ихъ усовершенствовался, и художественность проникла въ область промышленности. Этимъ внезапнымъ прогрессомъ англійское искусство обязано той энергіи, какую обыкновенно англичане вкладываютъ во всѣ свои предпріятія. Благодаря покровительству государства и щедрости частныхъ лицъ, число музеевъ разрослось, практическія школы изящныхъ искусствъ размножились. Сверхъ того, цѣлая фаланга критиковъ занялась популяризаціей и проведеніемъ въ массы разумѣнія прекраснаго. Въ это время и для живописи наступилъ блестящій періодъ, не смотря на то, что художники не шли далѣе живописанія портретовъ, пейзажей, жанровъ и животныхъ. Жанръ, созданный Гогартомъ, нашелъ себѣ продолжателя и усовершенствователя въ лицѣ Давида Уильки, родившагося въ 1785 году. Манера въ его композиціяхъ болѣе спокойная, болѣе выработанная, нежели у его предшественника. Плодовитый, искусный, глубоконаблюдательный, Уильки обладалъ способностью изображать сцены, въ высшей степени драматическія; излюбленнымъ сюжетомъ его картинъ служили нравы шотландцевъ. Тёрнеръ—превосходный пейзажистъ, создавшій себѣ громкую извѣстность своими удачными солнечными эффектами. Талантъ сэра Чарльза Истлека развился подъ влія-

ніемъ великихъ итальянскихъ мастеровъ, особенно же венеціанскихъ. Картины его славятся гармоничностью колорита. Ландсэръ своей живописью животныхъ соперничаетъ съ Полемъ Поттеромъ и можетъ быть поставленъ на ряду съ лучшими мастерами. Въ своихъ композиціяхъ онъ достигъ поэтическаго характера, такъ рѣдко встрѣчающагося у его соперниковъ. Въ акварельной живописи Англія, повидимому, достигла неоспоримаго совершенства. Однимъ изъ главныхъ вожаковъ этой школы, породившимъ столько послѣдователей, былъ Самуилъ Проутъ (1784—1852), уроженецъ Плимута, давшій сильный толчокъ этой отрасли искусства. Имъ воспроизведено большинство памятниковъ готической архитектуры какъ въ самой Великобританіи, такъ и нѣкоторые изъ самыхъ достопримѣчательныхъ въ Европѣ.

Отрадное явленіе нашего времени составляетъ всеобщій интересъ къ произведеніямъ искусства, чему способствуетъ широко развившіеся способы ихъ размноженія. Не только гравюрой на мѣди и на стали, а также и офортами занимаются даровитые художники. Не только снова вошелъ въ почетъ долго остававшійся въ пренебреженіи гольцшнитъ (ксилографія), которому нѣмцы обязаны такими произведеніями, какъ изображеніе нѣмецкаго народа и семейной жизни Людвига Рихтера, иллюстраціи А. Менцеля къ «Жизни Фридриха Великаго» (Куглера), къ сочиненіямъ Фридриха II и къ Клейсту, или, напр., иллюстраціи къ библіи Юлія Шнора, но и новое изобрѣтеніе, литографія, развивается все шире въ различныхъ способахъ, и, наконецъ, ко всѣмъ этимъ богатымъ средствамъ размноженія прибавляютъ новые успѣхи: дагерротипія, фотографія, геліографія и стереоскопія.

ЧЕТВЕРТЫЙ ОТДѢЛЪ.

Музыка.

ВВЕДЕНІЕ.

Основныя начала музыки.

Музыка есть непосредственный языкъ души. Звуками легко выражаются впечатлѣнія нашей души. Область звуковъ служитъ для выраженія всевозможныхъ ея настроеній: отъ радостно-игриваго до глубоко-грустнаго, отъ спокойно-ровнаго до страстно-бурнаго.

Главный и существенный элементъ въ музыкѣ — мелодія, т. е. извѣстная послѣдовательность звуковъ, составляющая одно законченное и болѣе или менѣе прекрасное цѣлое. Въ мелодіи намъ дается музыкальная мысль, звуковое впечатлѣніе извѣстнаго нашего настроенія.

Сопровожденіе мелодіи созвучными ей тонами даетъ гармонію (аккорды). Послѣдняя усиливаетъ впечатлѣніе мелодіи, дѣлая ее полнѣе; въ то же время она разнообразитъ ее, оттѣняетъ помощью перехода звуковъ (помощью модуляціи) одного порядка (одной тональности) въ другой, вызываетъ различные контрасты, налагаетъ свѣтъ и тѣни на общую картину звуковъ.

Но чтобы звуки мелодіи и гармоніи не перебивали безцѣльно и случайно другъ друга, ихъ послѣдовательность регулируется ритмомъ (метрическій размѣръ), ибо музыка есть выраженіе чувствъ, настроеній и идей во времени, подобно тому какъ изобразительныя искусства выражаютъ ихъ въ пространствѣ. Вотъ почему музыка связана съ извѣстнымъ расположеніемъ времени и основой ей,

какъ и архитектурѣ, служатъ нѣкоторые простые математическіе законы. Въ мелодіи, — чередуются ли долгіе и короткіе звуки, или же звуки одинаковой длительности слѣдуютъ одинъ за другимъ, — звуки регулируются тактомъ, зависящимъ отъ особыхъ ритмическихъ удареній на нѣкоторыхъ мѣстахъ мелодіи и составляющихъ ея существенную принадлежность. Эти ударенія слѣдуютъ другъ за другомъ почти всегда въ извѣстномъ симметрическомъ порядкѣ. Такимъ образомъ, тактъ является послѣдовательностью ритмическихъ акцентовъ извѣстнаго, опредѣленнаго рода. Надо однако замѣтить, что тактъ, этотъ основной законъ музыкально-архитектонической симметріи, не долженъ преобладать надъ свободой выраженія въ музыкальныхъ пьесахъ. Какъ мѣняются чувства, какъ аффекты наши усиливаются или ослабляются, такъ въ одной и той же пьесѣ ритмъ, а стало-быть и тактъ, естественно можетъ и долженъ ускоряться или замедляться, вообще мѣняться.

Динамикою въ музыкѣ называется интенсивность звука. Сила, съ которою поющій или играющій даетъ звукъ, должна быть вѣрнымъ выразителемъ его внутренняго настроенія, очевиднымъ проявленіемъ его душевныхъ движеній.

При совмѣстномъ дѣйствіи этихъ четырехъ элементовъ — мелодіи, гармоніи, ритма, динамики, — музыкальная пьеса можетъ производить впечатлѣніе художественнаго цѣлаго. Но не всегда они употребляются въ одинаковой мѣрѣ: то одинъ, то другой изъ нихъ преобладаютъ. Современные художники, напр., обратили особенное вниманіе на гармонію, отчасти вслѣдствіе сравнительной незначительности у нихъ разнообразнаго и непосредственнаго мелодическаго дарованія, отчасти подчиняясь извѣстному теченію художественныхъ идей нашихъ дней, нашедшему въ гармоніи богатый матеріалъ для разработки. Гармонія, конечно, придаетъ музыкѣ разнообразіе, силу и полноту; но если она переходитъ мѣру, она вызываетъ лишь чувственный эффектъ.

Есть два рода музыки: вокальная и инструментальная. Первой по времени была вокальная музыка, пѣсня, такъ какъ для выраженія простыхъ душевныхъ ощущеній нуженъ только голосъ, которымъ человѣкъ свободно пользуется раньше всего, присоединяя слово къ напѣву и тѣмъ придавая болѣе опредѣленный отпечатокъ чувству.

Инструментальная же музыка есть болѣе опредѣленное проявленіе чисто музыкальнаго содержанія. Тутъ слова не нужно, и не оно опредѣляетъ содержаніе музыкальной звуковой картины.

Но оба рода музыки издавна соединялись между собой. Пѣсня сопровождалась аккомпаниментомъ инструментовъ. Объ этомъ заключаемъ по египетскимъ стѣннымъ изображеніямъ, по барельефамъ или по рисункамъ греческихъ вазъ. Соединенная вокально-инструментальная музыка не только стремится выразить внутреннее наше чувство, но и изобразить по возможности рельефно и событія внѣшняго міра. Въ данномъ случаѣ музыка до извѣстной степени примыкаетъ къ изобразительнымъ искусствамъ. Но по естественному историческому развитію хода музыки, въ ней съ теченіемъ времени произошло распаденіе ея на отдѣльныя области, отличающіяся по содержанію и направленію. Изображеніе внутренняго міра нашихъ чувствъ, чисто лирическая область, дало арію. Желаніе пользоваться музыкальными средствами для передачи отвлеченныхъ, разсудочныхъ понятій въ поэзіи или для описанія разныхъ явленій внѣшняго міра, не имѣющихъ непосредственно тѣснаго отношенія къ нашему душевному состоянію, породило речитативъ, музыкальную декламацію,—зачатокъ мелодіи, не доразвившейся до полной возможной для нея формы.

Болѣе богатое развитіе музыкальнаго матеріала, имѣющагося въ нашемъ распоряженіи, привело къ появленію большихъ музыкальныхъ произведеній. При спокойной, въ извѣстномъ смыслѣ эпической обработкѣ, соотвѣтствующей спокойному теченію эпоса, является ораторія, обыкновенно бравшая темами для себя религіозные и церковные сюжеты, иногда же сюжеты свѣтскіе, но эпическаго содержанія. Стремясь къ изображенію драматическихъ положеній, заимствованныхъ изъ комедіи или трагедіи, музыка дала оперу, смѣсь лирическаго жанра съ драматическимъ. Опера имѣетъ извѣстное сродство съ ораторіей; изъ всѣхъ родовъ музыкальнаго искусства она есть разнообразнѣйшее и совершеннѣйшее созданіе соединенной вокальной и инструментальной музыки. Она основана однако на компромиссѣ; поэзіи въ ней приходится дѣлать не мало уступокъ музыкѣ. Если слову неудобна такая уступка, то ему остается поле драматическаго искусства; но тогда слово должно отказаться отъ возможности болѣе страстной окраски, болѣе глубокаго выраженія ощущеній, какое можетъ сообщить ему музыка.

I. Музыка въ древности.

Музыка—одно изъ древнѣйшихъ въ ряду изящныхъ искусствъ. Вмѣстѣ съ словомъ, и не менѣе его, она—природный языкъ, общій для всего человѣчества. Древнѣйшей ея родиною, для простоты и удобства изложенія, принято считать Азію. Священное Писаніе среди людей первыхъ поколѣній называетъ Юбала, «отъ котораго ведутъ свой родъ играющіе на кифарѣ и на арфѣ». Оно же сообщаетъ намъ далѣе о хвалебныхъ пѣсняхъ Моисея и его сестры Маріамъ. Стѣны Іерихона пали при звукахъ трубъ, бывшихъ уже въ обиходѣ евреевъ, не смотря на то, что они едва вышли изъ кочевого состоянія. Давидъ, придавшій еврейскому богослуженію много величественности, заботился и объ усовершенствованномъ религіозномъ пѣніи. Музыкальными инструментами, сопровождавшими служеніе въ храмѣ, были въ его время какъ можно заключить о томъ изъ разныхъ мѣстъ его псалмовъ, арфа и кифара, трубы и бубны. При Соломонѣ, покровительствовавшемъ искусствамъ, еврейская религіозная музыка достигла повидимому еще большаго значенія. Въ его время стали употреблять на музыкальные инструменты уже цѣнное сандальное дерево.

Нѣтъ недостатка и въ указаніяхъ на существованіе музыки у египтянъ, притомъ достигшей большого совершенства. Объ этомъ свидѣтельствуютъ какъ исторія, такъ и многочисленныя изображенія пѣвцовъ и пѣвицъ съ арфами и другими разнообразными инструментами, встрѣчающіяся на стѣнныхъ рисункахъ Египта, увѣковѣчившихъ его торжества и празднества.

Греки уже издревле признали спеціально важное значеніе музыки. Среди этого народа прежде всего развился родъ искусства, соотвѣтствовавшій характеру его общественной жизни, драма, гдѣ хоръ былъ видной составной частью. Въ древней греческой драмѣ хоръ состоялъ изъ нѣсколькихъ лицъ, помѣщавшихся во время представленія въ оркестрѣ (такъ называлось пространство, находившееся между сценою и амфитеатромъ, гдѣ размѣщались зрители; оттуда и нашъ «оркестръ»), въ качествѣ свидѣтелей дѣйствія. Когда дѣйствіе драмы прерывалось, хоръ пѣлъ строфы, выражавшія сужденія и впечатлѣнія, какія получались присутствовавшими отъ видѣннаго и слышаннаго ими. Дошедшія до насъ трагедіи Эсхила, Софокла и Эврипида даютъ намъ образцы подобныхъ строфъ хора, но не сохранили ихъ напѣвовъ.

Римляне о музыкѣ заботились немного. Въ истинно римскомъ обществѣ музыка составляла исключительное достояніе рабовъ и вольноотпущенниковъ. Послѣдніе и переносили ее изъ разныхъ провинцій государства, преимущественно изъ Греціи и съ Востока, въ Римъ.

II. Музыка въ Средніе вѣка.

Когда пало владычество римлянъ, тогда музыка, служа христіанству, получила новое направленіе, давшее блестящіе результаты черезъ нѣсколько вѣковъ. Первые же зародыши ея на новомъ полѣ были слабы и робки. Они обнаружились въ простѣйшемъ видѣ сперва въ видѣ хорового пѣнія, которымъ первые христіане сопровождали богослуженіе въ катакомбахъ или въ другихъ мѣстахъ своихъ сборищъ. Трудно остановиться на опредѣленномъ заключеніи относительно того, откуда первые христіане брали напѣвы для своихъ религіозныхъ пѣснопѣній. Безъ сомнѣнія, они избѣгали пользоваться напѣвами языческаго богослуженія; но общая музыкальная атмосфера того времени, быть можетъ тогдашніе народные напѣвы, быть можетъ напѣвы, перенесенные изъ Іудеи, Сиріи, — дали имъ нужный матеріалъ, сперва несомнѣнно простой, какъ это видно изъ древнѣйшихъ сохранившихся напѣвовъ латинской и греческой церквей.

Антифонное пѣніе, существовавшее уже въ древнѣйшія времена христіанства, по нѣкоторымъ источникамъ заимствовано у евреевъ. Другіе приписываютъ его Игнатію Богоносцу, епископу антіохійскому, жившему въ I вѣкѣ. Во всякомъ случаѣ первымъ прочнымъ основаніемъ правильнаго церковнаго христіанскаго пѣнія мы обязаны Амвросію, миланскому епископу конца IV столѣтія. Одновременно съ нимъ въ Константинополѣ св. Василій Великій и потомъ Іоаннъ Златоустъ установили твердыя основы для церковнаго пѣнія, опредѣленную систему. Пѣвческій ритуалъ Амвросія господствовалъ послѣ него слишкомъ двѣсти лѣтъ пока папа Григорій Великій не позаботился о дальнѣйшемъ будущемъ церковнаго пѣнія, успѣвшаго сильно двинуться впередъ къ его времени. Онъ увеличилъ число церковныхъ ладовъ Амвросія (предѣлы которыхъ не могли преступать церковныя мелодіи) съ четырехъ до восьми; ему же, кажется, мы обязаны опредѣленными знаками нотнаго письма, въ видѣ такъ называемыхъ «невмъ» (нотные знаки, употреблявшіеся въ Средніе вѣка, до изобрѣте-

нія современнаго намъ нотнаго письма). Въ слѣдующія столѣтія, однако, какъ все вообще средневѣковое искусство, и музыка сдѣлала лишь слабые успѣхи. На Востокѣ сперва Іоаннъ Златоустъ ввелъ осьмогласіе въ Восточной церкви, а Іоаннъ Дамаскинъ изложилъ систему этого осьмогласія.

Христіанскія, тогда еще полудикія страны Европы, — Франція, Германія и т. д. пользовались сперва исключительно римскимъ церковнымъ пѣніемъ. Карлъ Великій старался образовать музыкальный вкусъ своего народа, приглашая итальянскихъ церковныхъ пѣвцовъ, уже тогда пользовавшихся извѣстностью.

Музыка начала Среднихъ вѣковъ была преимущественно вокальною, но на празднествахъ того времени появляется постепенно и толпа музыкантовъ, сопровождавшихъ пѣніе игрою на разныхъ инструментахъ. Сохранились даже имена нѣкоторыхъ виртуозовъ; напримѣръ въ «Пѣснѣ о Нибелунгахъ» названъ музыкантъ Фолькеръ, свирѣльщикъ короля Этцеля, и др. Русскія лѣтописи также упоминаютъ, что при дворахъ русскихъ князей въ X и XI вѣкѣ уже находились пѣвцы и музыканты. Преданіе сохранило имя Баяна, безъ сомнѣнія, одного изъ славнѣйшихъ между ними. Свирѣль, арфа, гусли (псальтеріонъ) и рожокъ были повсюду любимыми инструментами того времени.

Въ Средніе вѣка, страдавшіе отсутствіемъ научнаго развитія, и музыка двигалась впередъ очень медленно. Въ это время всего болѣе способствовали развитію церковнаго пѣнія монахи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и разъясненію законовъ, которымъ слѣдуютъ звуки. Въ X вѣкѣ во Фландріи мы находимъ въ рукописи монаха Гукбальда первое выраженіе слѣдовъ ученія о гармоніи. Затѣмъ уже ранѣе существовавшіе нотные знаки усовершенствованы Гвидо изъ Ареццо, итальянскимъ монахомъ. Ноты получили названіе аретинскихъ слоговъ — ut, re, mi, fa, sol, la — взятыхъ изъ гимна св. Іоанну: **Ut** queant laxis **Re**sonare fibris **Mi**ra gestorum **Fa**muli Tuorum **Sol**ve polluti **La**bii eratum, Sancte Iohanne. Впослѣдствіи названіе ut почти исчезло изъ употребленія и замѣнилось названіемъ **do**; затѣмъ къ первоначальнымъ шести звукамъ, составлявшимъ извѣстный музыкальный рядъ, былъ прибавленъ седьмой звукъ, названный **si**.

Подобно всѣмъ искусствамъ того времени, ученая музыка существовала исключительно въ рукахъ церкви и для ея потребностей. Она разработывалась лишь въ монастырскихъ школахъ. Немудрено, что, какъ и все образованіе того времени, она носила схоластическій отпечатокъ.

Но рядомъ съ этою ученою, церковною музыкою существовало свѣтское искусство, сперва въ простѣйшей формѣ—народной пѣсни. XII и XIII столѣтія представили значительный просторъ для развитія искусствъ. Въ особенности въ Провансѣ увлекались пѣніемъ и поэзіей. Во Франціи, Провансѣ, Италіи распространились трубадуры, въ Германіи—миннезенгеры. Когда рыцарская жизнь приняла внѣшній мертвенный обликъ, а города и корпораціи ремесленниковъ получили сильное развитіе, котораго не имѣли прежде, пѣсенное искусство переселилось въ мастерскія бюргеровъ: явились мейстерзенгеры, принадлежавшіе исключительно къ сословію горожанъ и ремесленниковъ, а не дворянъ, какими всегда были миннезенгеры.

И при религіозныхъ представленіяхъ, начавшихся въ раннемъ періодѣ Среднихъ вѣковъ, не было недостатка въ музыкальномъ сопровожденіи. Эти религіозныя представленія, очень распространенныя въ Средніе вѣка, сохранились кое-гдѣ до нашихъ дней, только отчасти утративъ первобытный видъ,—напр. въ Баваріи, именно въ Оберъ-Аммергау.

Наступило XV столѣтіе, а музыка оставалась все еще при старыхъ и скудныхъ средствахъ своего выраженія. Объ истинно музыкальномъ искусствѣ не могло быть еще рѣчи. Образовательныя искусства и даже поэзія далеко опередили его. Музыка, какою она была тогда, далеко еще не умѣя пользоваться своими элементами, не могла служить для выраженія сколько-нибудь сложныхъ душевныхъ ощущеній.

III. Музыка XVI, XVII и XVIII вв. въ Нидерландахъ и въ Италіи.

Подобно тому какъ живопись новѣйшаго времени обязана нидерландцамъ, примѣнившимъ къ ней масляныя краски, такъ нидерландцамъ же и въ музыкѣ суждено было сбросить схоластическія оковы Среднихъ вѣковъ и положить основаніе дальнѣйшему и высшему развитію искусства разработкою законовъ гармоніи.

Чѣмъ для живописи были Губертъ и Іоаннъ ванъ-Эйкъ, тѣмъ явились для музыки Дюфай, Окенгеймъ и Жоскенъ де-Пре, разработывавшіе контрапунктъ. Еще дальше ихъ пошелъ Орландо Лассо изъ Монса въ Геннегау (1520—1594 г.). Онъ довелъ искусство контрапункта до высшаго совершенства, воз-

можнаго для его времени. Тѣмъ не менѣе, напрасно было бы думать, что только совершенство техники его сочиненій, духовныхъ и свѣтскихъ, приводило въ удивленіе всю Европу. Его музыка во всякомъ случаѣ говорила своею выразительностью сердцамъ его слушателей, хотя по нашимъ понятіямъ эта выразительность еще не отличается большимъ разнообразіемъ оттѣнковъ. Какъ бы то ни было, онъ былъ лучшимъ мелодистомъ по сравненію съ предшественниками, пользовался часто для своихъ сочиненій темами народныхъ пѣсенъ, что дѣлало эти сочиненія доступнѣе общему пониманію; ловкость же употребленія имъ техническихъ средствъ еще увеличивала впечатлѣніе. Его рукописи хранятся въ Мюнхенѣ, между прочимъ семь знаменитыхъ покаянныхъ псалмовъ.

Орландо Лассо былъ послѣднимъ въ ряду великихъ нидерландскихъ маэстро. Послѣ него въ области музыки значеніе нидерландцевъ начинаетъ падать, и главенство переходитъ къ Италіи. Произошло это потому, что нидерландскіе авторы наиболѣе значенія придавали только техникѣ искусства. Мало-по-малу они впали въ музыкальную схоластику, въ оковахъ которой было немыслимо удержать искусство, требовавшее для себя все большей и большей свободы. На югѣ Европѣ, въ Италіи, начиналось Возрожденіе. Его идеи неминуемо должны были коснуться и музыки, какъ онѣ коснулись сущности другихъ искусствъ. Италія естественно дѣлалась музыкальной преемницей нидерландцевъ, у которыхъ учились предшествовавшія поколѣнія ея композиторовъ.

Въ области духовной музыки важнѣйшимъ авторомъ среди итальянцевъ явился Джіованни Пьерлуиджи да-Палестрина. Онъ родился въ Палестринѣ, городкѣ близъ Рима (въ Сабинскихъ горахъ) въ 1524 г. Когда онъ былъ сравнительно еще въ молодыхъ лѣтахъ (1564), на него было возложено порученіе, которое имѣло рѣшающее значеніе для дальнѣйшаго развитія церковной музыки. Папа Пій IV намѣревался было изгнать музыку изъ церкви, такъ какъ въ рукахъ схоластиковъ-нидерландцевъ и ихъ послѣдователей она удалилась отъ своего назначенія и своею вычурностью и нелѣпостью нарушала величіе богослуженія, не соотвѣтствовала цѣлямъ церкви. Совсѣмъ уже рѣшено было возвратиться къ простому грегоріанскому пѣнію и прекратить скандалъ, производимый quasi-ученой музыкой. Болѣе сообразительные изъ числа кардиналовъ, назначенныхъ папою въ комісію, разсматривавшую вопросъ о характерѣ церковной

музыки, спасли однако дѣло музыки для церкви. Осуждая пошлое направленіе, господствовавшее въ большинствѣ тогдашнихъ сочиненій, назначавшихся для церкви, они думали, что могли быть и другія сочиненія, которыя бы не профанировали богослуженія и подъ предлогомъ музыкальнаго интереса не оскорбляли своими нелѣпостями религіознаго чувства вѣрующихъ. Палестринѣ было поручено написать такое сочиненіе. Онъ приготовилъ три обѣдни, изъ которыхъ наибольшій успѣхъ имѣла шестиголосная месса, впослѣдствіи получившая названіе Missa Marcelli (по имени папы, которому она была посвящена), очень часто исполняемая и въ наши дни. Дѣло музыки было выиграно, она удержалась при богослуженіи. Музыка Палестрины, отличаясь чувствомъ и благозвучіемъ, въ то же время не насиловала, не искажала священнаго текста. Папа выразился о ней такъ: «Это гармоніи новаго пѣнія, которое апостолъ Іоаннъ нѣкогда слышалъ въ небесномъ Іерусалимѣ».

Со времени Палестрины начинается блестящій періодъ католической церковной музыки и именно въ Италіи. «Stabat mater», гимнъ, сочиненный имъ для Сикстинской капеллы, считается вѣнцомъ его твореній. Если бы Палестрина на немъ закончилъ свое творчество, то и этого было бы достаточно для увѣковѣченія его имени, какъ одного «Преображенія» достаточно было бы для славы Рафаэля.

Палестрина основалъ новую музыкальную школу, болѣе простую въ смыслѣ употребленіи контрапункта, болѣе разнообразную по гармоніямъ, сочиненія которой согласовались съ текстомъ и вмѣстѣ достигали желаемаго выраженія. Изъ этой школы въ числѣ другихъ вышелъ Грегоріо Аллегри, авторъ всемірно извѣстнаго «Miserere».

Подъ вліяніемъ болѣе свободныхъ взглядовъ съ середины XVI вѣка, рядомъ съ церковной, выростала и свѣтская музыка. Изъ народныхъ пѣсенъ и танцевъ композиторы развили болѣе сложныя формы въ своихъ сочиненіяхъ. Свѣтская «искусственная» музыка, сперва по характеру мало отличавшаяся отъ духовной музыки своей эпохи, мало-по-малу начала пріобрѣтать болѣе свободное выраженіе, соотвѣтствующее ея истинной сущности. Затѣмъ изъ исполненій вокальныхъ пьесъ, большею частью миѳологическаго или пастушескаго содержанія, сопровождавшихся аккомпанементомъ инструментовъ, въ 1594 г. возникла опера, т. е. сценическая пьеса забавнаго или серьезнаго содержанія, исполнявшаяся подъ музыку и составленная изъ сольныхъ и хоровыхъ

партій. Первыя произведенія, которыя можно считать операми, были «Daphne» и «Euridice», оба — произведенія флорентинца Джіак. Пери. Строго говоря, опера явилась попыткой воскресить древнюю греческую драму, предпринятой нѣсколькими итальянскими эллинистами. Древняя драма не была воскрешена, но создался новый родъ искусства, быстро пріобрѣвшій общее сочувствіе и постепенно получившій формы, извѣстныя всѣмъ въ наши дни. Почти одновременно возникла въ Римѣ ораторія, музыкальная духовная драма. Какъ въ это, такъ и въ послѣдующее столѣтіе музыка процвѣтала въ Италіи наравнѣ съ другими искусствами и вообще съ науками. Наступилъ для нея дѣйствительно блестящій періодъ, который на долго сдѣлалъ музыкальное вліяніе Италіи рѣшающимъ во всей Европѣ. Въ разныхъ столицахъ Италіи, составлявшей тогда нѣсколько отдѣльныхъ и довольно сильно различавшихся въ своихъ художественныхъ вкусахъ государствъ, образовались оперныя школы съ опредѣленнымъ характеромъ. Наиболѣе знаменитою по ряду явившихся въ ней блестящихъ талантовъ была неаполитанская, преимущественно разработывавшая мелодію. Алессандро Скарлатти (1650—1725 гг.), основатель этой школы, былъ однимъ изъ величайшихъ маэстро своего времени, имѣвшимъ значеніе не только по знанію законовъ контрапункта, но и по драматической декламаціи и по созданію мелодій, исполненныхъ значительной и разнообразной для того времени красоты.

Значеніе направленія Скарлатти еще болѣе усилилось, благодаря ученику его Дуранте, который посвятилъ свой талантъ преимущественно церкви, тогда какъ его столько же богато одаренный современникъ Леонардо Лео писалъ превосходныя вещи не только для церкви, но также и для театра.

Съ развитіемъ оперы искусство пѣнія получило большое развитіе. До своего апогея оно дошло въ XVIII вѣкѣ, когда въ Италіи находились такіе знаменитые учителя пѣнія, какъ Николо Порпора, котораго въ этомъ искусствѣ еще болѣе превзошелъ ученикъ его Карло Броски (или Фаринелли). Ученикъ послѣдняго, Каффарелли, сопрано, приводилъ въ восторгъ своимъ пѣніемъ всю Европу. Одной изъ замѣчательнѣйшихъ пѣвицъ въ XVIII вѣкѣ была знаменитая Фаустина Бордони (замужемъ за композиторомъ Гассе), затѣмъ—Куццони, Стради, Габріэли и др.

Рядомъ съ оперною и вокальною музыкою совершенствовалась виртуозная область. Такъ, въ исторіи фортепіанной музыки составилъ эпоху Доменико Скарлатти, сынъ упомяну-

таго выше Алессандро Скарлатти. Струнные смычковые инструменты, перешедшіе въ Европу съ Востока, нашли въ Италіи особенно благопріятную для себя почву. Начиная съ Корелли, въ теченіе XVII, XVIII и XIX вѣковъ Италія не переставала давать намъ великолѣпныхъ виртуозовъ, стоявшихъ во главѣ скрипачей всей Европы. Паганини произвелъ переворотъ не только въ скрипичной техникѣ, но не остался безъ косвеннаго вліянія и на технику другихъ инструментовъ, напр. фортепіано.

Органная музыка ведетъ свое начало съ первыхъ временъ христіанства, ставъ твердо на ноги именно въ Италіи. Французскій король Людовикъ Благочестивый заказалъ въ Венеціи органъ для Ахенской церкви; но много спустя, въ XIII вѣкѣ, органъ еще представлялъ собою рѣдкій, высоко цѣнившійся инструментъ и былъ далекъ отъ совершенства. Въ XVI вѣкѣ въ Италіи славились два знаменитыхъ виртуоза на органѣ, два Габріели, бывшіе одинъ за другимъ органистами при церкви св. Марка въ Венеціи. Оба принадлежали къ венеціанской школѣ, которая наравнѣ съ римской и неаполитанской являлась важнымъ разсадникомъ музыкальнаго искусства.

Послѣ трехсотлѣтняго господства итальянской музыки въ образованномъ мірѣ, итальянцы болѣе не удержали за собою первенствующаго значенія: въ XVIII вѣкѣ они стали впадать въ слащавое и рутинное манерничанье.

Первенство въ музыкѣ перешло къ нѣмцамъ.

IV. Нѣмецкая музыка до 1750 г.

Нѣмецкая музыка, какъ искусство, пробудилось впервые подъ вліяніемъ иностраннымъ. Когда въ Германіи только что начинала развиваться музыкальная жизнь, нидерландцы уже почти отошли въ прошлое, итальянцы же служили образцами для всей Европы; они-то первые и открыли нѣмцамъ глаза на чудеса музыкальнаго міра. Но нѣмцы не остались подражателями: они настолько опередили своихъ учителей, что до послѣдняго времени въ музыкальной области ни одинъ народъ не могъ равняться съ ними по разнообразію идей, по смѣлости гармоническихъ комбинацій и по глубинѣ выраженія чувствъ. Нѣмецкая музыка поднялась въ идеальныя сферы впервые во время реформаціи.

Мартинъ Лютеръ, цѣнившій художественное и нравственное значеніе музыки, настоятельно совѣтовалъ молодежи заниматься

ею. Другъ лучшихъ музыкантовъ своего времени, онъ и самъ сочинялъ новыя мелодіи и своимъ примѣромъ возбуждалъ подражаніе въ другихъ. Такимъ образомъ, въ лютеранской церкви сразу появилось множество хоральныхъ мелодій, сочиненныхъ въ эту эпоху.

Во второй половинѣ XVI вѣка церковное лютеранское пѣніе, не смотря на жаркіе догматическіе споры о текстахъ его, продолжало развиваться. Музыка осталась чуждой вліянію тогдашнихъ богословскихъ препирательствъ.

При Іоганнѣ Эккардѣ, ученикѣ Орландо Лассо, форма мотета (церковнаго концерта) мало-по-малу перешла въ простое пѣніе всѣхъ прихожанъ (хоровое), а хоралъ развился въ форму строфъ для одного голоса, исполняемыхъ подъ аккомпанементъ органа.

Но въ концѣ XVI вѣка итальянское вліяніе получило значеніе и въ лютеранскомъ церковномъ пѣніи, въ которое вообще проникъ тогда свѣтскій элементъ. Это направленіе особенно поддерживалъ Генрихъ Шютцъ, представитель «новаго стиля».

Домашняя или камерная музыка въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. маленькія музыкальныя пьески, назначенныя не для публичнаго исполненія, а для исполненія въ домашнемъ кругу, пріобрѣла значеніе также въ этомъ столѣтіи. Флейта, скрипка и лютня были тогда въ наибольшомъ почетѣ. Между клавишными инструментами занималъ первое мѣсто органъ, не только въ церкви, но и въ свѣтскомъ кругу, наравнѣ съ клавесиномъ. Въ этотъ періодъ начала развиваться въ Германіи и скоро пріобрѣла господство опера. Какъ фантастическое представленіе, какъ нѣчто полное контрастовъ—шутки и игривости, возвышеннаго и зауряднаго, опера пришлась всѣмъ по сердцу. Средневѣковая драма-мистерія получила сильный ударъ: ея мѣсто заняла опера. Конечно, тогдашняя опера не имѣла ничего общаго съ нашими теперешними понятіями объ оперѣ. Нѣмецкая опера, если она не подражала итальянской, являлось чѣмъ-то въ родѣ водевиля съ музыкою,—спеціальный типъ, сохранившійся въ Германіи до XIX столѣтія включительно; но все-таки въ свое время это былъ большой шагъ для нѣмецкаго искусства. Отцомъ нѣмецкой оперы признается Генрихъ Шютцъ. Текстъ первой оперы принадлежитъ Мартину Опицу, который перевелъ на нѣмецкій языкъ «Daphne», произведеніе итальянцевъ Ринуччини и Пери.

Тридцатилѣтняя война надолго задержала умственное развитіе Германіи и остановила въ ней успѣхи культуры. Музыка тоже пострадала въ эту эпоху. Вниманіе снова обратилось на Ита-

лію; никакія издержки не препятствовали нѣмецкимъ властителямъ приглашать итальянскихъ музыкантовъ и пѣвцовъ. Только на сѣверѣ Германіи, внѣ дворовъ владѣтельныхъ лицъ, въ вольныхъ городахъ сохранился интересъ къ нѣмецкому искусству. Такъ, въ Гамбургѣ нѣмецкая опера достигла-было извѣстной высоты, но блескъ этого опернаго періода скоро потухъ.

Нѣмецкая органная музыка начинаетъ все болѣе и болѣе развиваться въ XVI вѣкѣ; въ XVII вѣкѣ считается въ числѣ другихъ отличнымъ органистомъ I. Фробергеръ въ Майнцѣ.

Но своего апогея органная музыка достигла въ лицѣ членовъ семейства Бахъ, именно въ лицѣ Іоганна Себастіана Баха, родившагося въ 1665 г. въ Эйзенахѣ. Его жизнь—образецъ скромности и труда. Онъ жилъ очень долго въ Лейпцигѣ, умеръ въ 1750 г., въ послѣдніе годы потерявъ зрѣніе. Проникнутый восторженной религіозностью, онъ вернулся къ строгому направленію нѣмецкой музыки и своими сочиненіями для органа и своими возвышенными трудами, музыкой Страстей («Страсти по Матѳею» и «Страсти по Іоанну»), кантатами, мотетами, хоралами далъ нѣмецкой музыкѣ ея права на общее вниманіе и удивленіе. Въ области органной музыки не сдѣлано и теперь еще ничего такого, что могло бы превзойти созданное имъ.

Изъ сыновей его ближе всѣхъ подходитъ къ отцу младшій—Фридеманъ. Другой сынъ его, Эммануилъ, писавшій свѣтскую музыку, имѣетъ особенное значеніе для исторіи искусства, какъ одинъ изъ создателей новѣйшаго направленія фортепіанной музыки.

Къ этому же времени относится появленіе знаменитыхъ ораторій Георга Фридриха Генделя, пользующихся одинаковою популярностью какъ въ Германіи, такъ и въ Англіи, гдѣ Гендель прожилъ бо́льшую половину своей жизни. Гендель родился въ 1685 г. въ Галлѣ. Повинуясь волѣ своего отца, онъ изучалъ право. Желаніе видѣть свѣтъ увлекло его, почти еще юношею, въ Гамбургъ, гдѣ въ то время кипѣла дѣятельная музыкальная жизнь. Гендель всецѣло отдался ей и тутъ поставилъ свою первую оперу, очень понравившуюся публикѣ. Съ этого времени онъ посвятилъ себя исключительно музыкѣ, ѣздилъ въ Италію, гдѣ на разныхъ сценахъ поставилъ съ успѣхомъ множество оперъ; затѣмъ по возвращеніи занялъ мѣсто капельмейстера въ Ганноверѣ, а съ 1712 г. переселился въ Англію. Хотя оперы его нравились, но онѣ не выходили изъ обычнаго уровня тогдашнихъ оперъ, ничѣмъ отъ нихъ не отличаясь. Онъ бросилъ этотъ родъ

и вступилъ на путь, который доставилъ ему чрезвычайную славу. Онъ отдался ораторіи гдѣ достигъ рѣдкой высоты. Широкія рамки его сюжетовъ позволили ему развернуть большія хоровыя инструментальныя силы. Отъ сольнаго пѣнія, составлявшаго сущность тогдашнихъ оперъ, онъ въ своихъ ораторіяхъ передвинулъ центръ тяжести къ хоровымъ массамъ, давъ имъ большой размахъ. Эта новизна пріемовъ, столь отличавшаяся отъ обычной оперной заурядности, не могла не поразить его современниковъ и не упрочить за нимъ исключительнаго мѣста въ ихъ глазахъ. «Мессіей» начался рядъ его крупныхъ твореній, за нимъ слѣдовали: «Самсонъ», «Іуда Маккавей», «Іисусъ», «Эсѳирь», «Аталія», «Израиль въ Египтѣ», «Саулъ» и др.

Гендель представляетъ собой полную противоположность Баху. Послѣдній, проводившій жизнь въ тишинѣ, среди своихъ учениковъ и многочисленнаго семейства, не былъ популяренъ уже по сложности своихъ твореній, тогда какъ первый, вращаясь въ водоворотѣ свѣта, пользовался вліяніемъ въ кругу высокопоставленныхъ лицъ. Счастье избаловало его славой и богатствомъ, сдѣлало знаменитымъ среди чужого народа, высоко чтущаго его и теперь. Общее во внѣшней ихъ жизни то, что они оба—саксонцы низшаго сословія оставались дѣятельными до послѣдняго дня жизни и проникнутыми духомъ протестантской религіи. Они сосредоточиваютъ въ себѣ и завершаютъ періодъ подъема и развитія духовной протестантской музыки, которую чувствовали съ религіознымъ воодушевленіемъ Лютера.

V. Нѣмецкая музыка классическаго періода.

Процвѣтаніе нѣмецкой музыки совпадаетъ съ развитіемъ нѣмецкой поэзіи. Обѣ достигаютъ вершины классическаго совершенства въ концѣ второй половины XVIII вѣка. Въ области церковной музыки апогей былъ достигнутъ нѣсколько ранѣе Себастіаномъ Бахомъ. Теперь высшей ступени, замѣчательнаго блеска достигли опера и инструментальная музыка.

Глюкъ, Гайднъ, Моцартъ—вотъ тѣ художники нѣмецкой музыки въ XVIII вѣкѣ, которые по силѣ не уступаютъ своимъ предшественникамъ—Баху и Генделю, а по оригинальности и разносторонней изобрѣтательности превосходятъ ихъ. Они надолго сдѣлались предметомъ подражанія для современниковъ и потомковъ и во всякомъ случаѣ точкой исхода оперы нашихъ дней.

Христофоръ Виллибальдъ Глюкъ, родившійся въ 1714 г., первое музыкальное образованіе получилъ въ Прагѣ, но жилъ попеременно только въ Италіи, Лондонѣ, Вѣнѣ и Парижѣ. Въ своихъ первыхъ произведеніяхъ онъ примкнулъ къ господствовавшему тогда итальянскому направленію, но во время пребыванія въ Вѣнѣ (1762—1769 г.) измѣнилъ свои взгляды на задачи оперы, найдя, что послѣдняя можетъ быть музыкальною драмою, а не сборникомъ только арій и дуэтовъ для пѣвцовъ. Первымъ плодомъ этого реформаторскаго движенія явилась опера «Орфей и Эвридика» (въ вѣнскомъ оперномъ театрѣ), заслужившая большое одобреніе. Еще свободнѣе отъ господствовавшихъ традицій была слѣдующая его опера «Альцеста». Но, тѣмъ не менѣе, рутина взглядовъ относительно оперы была еще сильна какъ въ Вѣнѣ, такъ и во всей Германіи. Вслѣдствіе этого Глюкъ отправился въ Парижъ, отличавшійся и тогда свободою мысли, и при посредствѣ наслѣдной принцессы Маріи-Антуанетты, его ученицы, ему, хотя и иностранцу, удалось поставить на сценѣ Парижской Оперы «Ифигенію въ Авлидѣ». Впечатлѣніе было чрезвычайное; эта опера въ теченіе двухъ лѣтъ выдержала 170 представленій — необыкновенное число для того времени!

Одна за другой слѣдовалъ рядъ его оперъ — «Ифигенія въ Тавридѣ» и др., свидѣтельствовавшихъ объ его стремленіи дать оперѣ естественность и поэтическое, драматическое значеніе наравнѣ съ музыкальнымъ. Успѣхъ въ Парижѣ Глюкъ имѣлъ чрезвычайный, хотя и не безъ упорной, страстной борьбы партій. Партія противоположнаго направленія, представителемъ котораго въ Парижѣ былъ въ то время итальянецъ Пиччини, упорно боролась противъ новыхъ взглядовъ на оперу. Въ сущности противники Глюка остались при своихъ взглядахъ, доказательствомъ чего служатъ громадный успѣхъ во Франціи черезъ какія-нибудь 30 лѣтъ россиніевскихъ и вообще итальянскихъ оперъ и итальянское направленіе доброй половины французскихъ авторовъ, непосредственно слѣдовавшихъ за Глюкомъ. Но побѣду за послѣднимъ можно считать уже потому, что взгляды и положенія его относительно оперы получили во Франціи права гражданства и чрезвычайно повліяли на общій складъ французской оперы въ XIX столѣтіи.

Послѣдніе годы жизни Глюкъ провелъ въ Вѣнѣ, гдѣ умеръ 17-го ноября 1787 года.

Глюкъ былъ художникомъ-мыслителемъ въ полномъ смыслѣ этого слова, но его герои принадлежатъ отдаленному времени (гре-

ческому героическому и миѳологическому періодамъ), и потому его произведенія не нашли себѣ въ Германіи настоящей осѣдлости. Большая заслуга Глюка та, что онъ старался спасти драматическую музыку отъ вторгавшихся въ нее нездоровыхъ заблужденій и сообщилъ ей благородство и идеальный полетъ. Но такъ какъ всякія реформы заключаютъ въ себѣ зародышъ новаго развитія, то композиторъ обѣихъ «Ифигеній» оставилъ богатое наслѣдство для своихъ преемниковъ, преимущественно для творца «Донъ-Жуана».

Какъ предшественникъ Гайдна въ инструментальной музыкѣ, имѣетъ особенное значеніе вышеназванный Эммануилъ Бахъ.

Э. Бахъ былъ замѣчательный реформаторъ-піанистъ, но и въ вокальныхъ произведеніяхъ онъ показалъ себя достойнымъ своего отца. Между его большими произведеніями можно назвать: «Израильтяне въ пустынѣ», «Утренняя пѣснь въ день сотворенія міра», «Воскресеніе и Вознесеніе Іисуса Христа».

Изъ числа церковныхъ композиторовъ Сѣверной Германіи къ Баху примыкаютъ Г. У. Гомиліусъ, Іоганнъ-Фридрихъ Долесъ и І. Г. Ролле, наконецъ Граунъ. Оперы Грауна забыты, но его музыка къ ораторіи «Смерть Спасителя» не утратила до сихъ поръ своего значенія.

Въ до-моцартовскій, современный Глюку періодъ Гассе и Науманнъ были въ Германіи главными представителями итальянскаго опернаго направленія. Послѣдній обратился впослѣдствіи къ церковной музыкѣ. Его «Молитва Господня», на текстъ Клопштока, цѣнится и до сихъ поръ.

Непосредственныхъ послѣдователей глюковскаго стиля въ Германіи мало. Между ними отчасти можно считать І. Г. Гиллера, человѣка съ разносторонними заслугами въ музыкальной области. Будучи капельмейстеромъ въ Лейпцигѣ, онъ исправилъ мелодіи въ церковномъ лютеранскомъ пѣніи. Его книга хораловъ была очень распространена, а изъ его простыхъ, проникнутыхъ истиннымъ чувствомъ пѣсенъ многія сдѣлались народными.

Іосифъ Гайднъ родился въ 1732 году въ нижнеавстрійской деревнѣ Рорау. Онъ рано обнаружилъ значительный музыкальный талантъ, но сколько-нибудь прочнаго положенія достигъ, сдѣлавшись только капельмейстеромъ князя Эстергази,—постъ, который занималъ въ теченіе 30 лѣтъ, до смерти князя. Слава его распространялась постепенно, но широко. Уже будучи стари-

комъ онъ принялъ приглашеніе въ Англію, гдѣ нашелъ блестящій пріемъ. Въ Лондонѣ пришла ему мысль создать свое величественное произведеніе «Сотвореніе міра». Нѣсколько лѣтъ спустя онъ написалъ «Времена года». Эта ораторія также была принята съ восторгомъ.

Гайднъ умеръ 31-го мая 1809 г., всѣми цѣнимый, будучи общимъ кумиромъ. Въ его произведеніяхъ отражаются простота и естественность, юморъ и привѣтливость. Вся гамма душевныхъ ощущеній, начиная отъ свѣтлаго ликованія и кончая страхомъ таинственности, находилась въ распоряженіи его. Замѣтимъ также, что чувство мѣры и грація никогда не покидали его.

Онъ написалъ 118 симфоній, 83 квартета, 15 мессъ, 5 ораторій, 19 оперъ, 44 сонаты, массу романсовъ и другихъ музыкальныхъ произведеній. Изъ этого числа далеко не всѣ произведенія одинаковаго достоинства; всего менѣе значенія имѣютъ его оперы. Но талантъ его проявился во всемъ блескѣ въ инструментальной области, до него, можно сказать, почти не существовавшей. Гайднъ признается создателемъ этой области, получившей съ его времени такое развитіе. Тутъ онъ былъ учителемъ Моцарта. Онъ далъ истинную форму квартету и симфоніи, и его преемники шли тутъ по указанному имъ пути, разработывая положенныя имъ начала.

Вольфгангъ Амадей Моцартъ, родившійся 27 января 1750 г. въ Зальцбургѣ, сынъ вице-капельмейстера мѣстнаго архіепископа, съ ранней юности отличался необыкновенною музыкальностью Уже 4-хъ лѣтъ онъ игралъ на фортепіано, а пяти сочинялъ маленькія пьески, которыя отецъ его записывалъ на бумагу. Во время совершенныхъ имъ тогда съ отцомъ путешествій онъ вызывалъ удивленіе и въ Вѣнѣ, и въ Лондонѣ, гдѣ восьми лѣтъ написалъ первую сонату, и въ Парижѣ, гдѣ написалъ симфонію для оркестра. Тринадцати лѣтъ Моцартъ настолько хорошо владѣлъ техникою своего искусства и разныхъ инструментовъ, что былъ сдѣланъ концертмейстеромъ въ Зальцбургѣ. Но небольшой городъ не могъ быть для него желаннымъ поприщемъ: онъ отправился въ Италію, гдѣ всѣхъ приводилъ въ восторгъ своимъ талантомъ. Возвратясь на родину, онъ рѣшилъ было поселиться въ Парижѣ, но здѣсь обманулся въ ожиданіяхъ: въ Парижѣ юноша не нашелъ уже того участія, какое принимали въ немъ, когда онъ былъ ребенкомъ. Онъ долженъ былъ покинуть Францію, не найдя въ ней поля своему дарованію.

Рис. 140. Іосифъ Гайднъ.

Важнѣйшій періодъ дѣятельности Моцарта начинается съ переселенія его въ Вѣну въ 1781 году. По приглашенію императора Іосифа II онъ написалъ оперу «Похищеніе изъ сераля» на нѣмецкій текстъ, что было нововведеніемъ въ придворномъ театрѣ. Не смотря на интриги итальянскихъ придворныхъ пѣвцовъ и композиторовъ, опера имѣла шумный успѣхъ. Императору, однако, она не понравилась, что повліяло значительно на дальнѣйшую карьеру Моцарта.

Въ 1786 году появилась «Свадьба Фигаро», но въ Вѣнѣ она была принята дурно. Зато въ Прагѣ она имѣла такой необычайный успѣхъ, что Моцартъ по просьбѣ импрессаріо и въ благодарность жителямъ Праги далъ обѣщаніе написать оперу спеціально для пражскаго театра. Дѣйствительно, въ 1787 году вышелъ въ свѣтъ «Донъ-Жуанъ». Еще никогда до того времени не было столь тонко, изящно и глубоко изображена музыкою лѣстница человѣческихъ ощущеній. «Партитура Донъ-Жуана,—говоритъ одинъ изъ біографовъ Моцарта,—представляетъ полное выраженіе той всесторонности, которая составляетъ главную черту моцартовскаго генія».

Въ послѣдній годъ жизни Моцартъ написалъ «Волшебную флейту» и «Милосердіе Тита». Первая давалась по всей Германіи съ огромнымъ успѣхомъ и сдѣлала имя композитора народнымъ. Вторая — случайная опера — осталась незамѣченной.

Послѣднее дыханіе его художественнаго генія посвящено религіозной музыкѣ. Моцартъ чрезвычайно расширилъ область музыкальнаго искусства. Оперу онъ вновь окрылилъ сочетаніемъ нѣмецкаго духа съ итальянскимъ, придавъ ей вмѣстѣ съ тѣмъ выразительность музыкальной драмы; камерную и квартетную музыку онъ наполнилъ страстностью богатой душевной жизни; симфонію вмѣстѣ съ Гайдномъ и независимо отъ него, въ томъ видѣ, въ какомъ она извѣстна намъ и до сихъ поръ, возвысилъ до цѣлостной картины. Наконецъ, онъ написалъ «Реквіемъ», церковное сочиненіе, которое величественностью, идеальнымъ полетомъ мыслей не уступитъ ни одному изъ предшествующихъ его сочиненій.

Смерть великаго художника послѣдовала 5 декабря 1791 г., когда ему только-что исполнилось 35 лѣтъ. Незадолго передъ тѣмъ онъ былъ назначенъ помощникомъ капельмейстера при церкви св. Стефана, что отчасти должно было обезпечить его матеріальное существованіе.

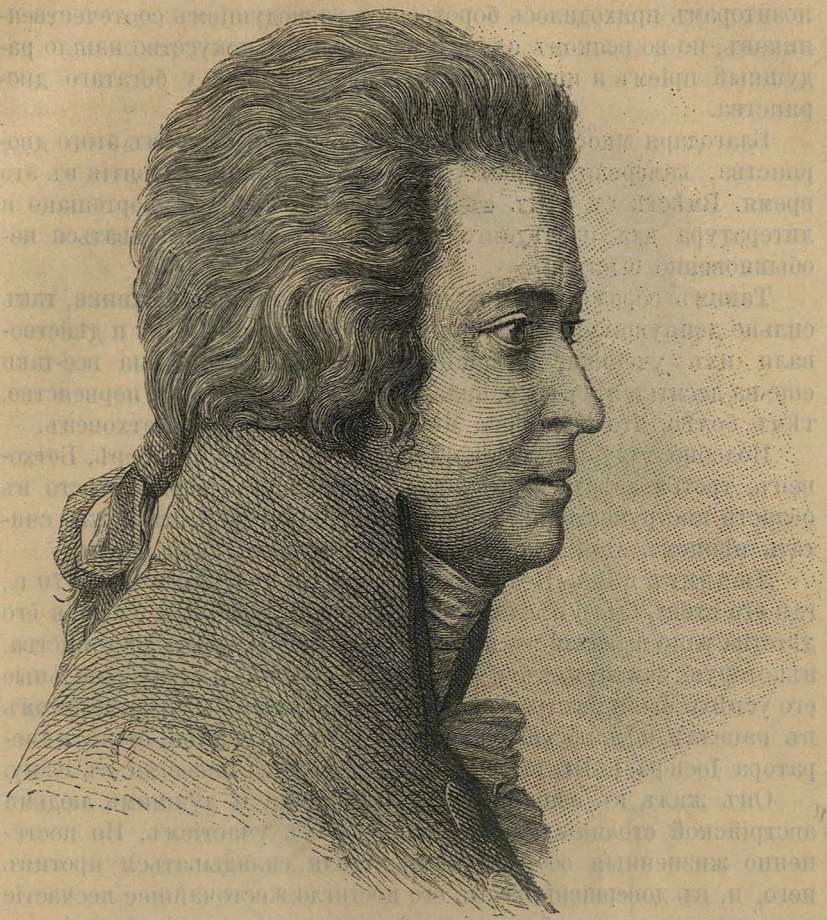


Рис. 141. Вольфгангъ Амадей Моцартъ.

На сѣверѣ Германіи не было такого центра для музыкальной дѣятельности, какимъ Вѣна была на ея югѣ. Послѣ Баха въ Лейпцигѣ наступаетъ какъ бы затишье: въ этомъ городѣ долго нѣтъ значительнаго композитора. Въ разныхъ столицахъ Германіи, напримѣръ въ Берлинѣ и Дрезденѣ, господствуетъ итальянскій элементъ.

Глюкъ, Гайднъ, Моцартъ сдѣлали Вѣну средоточіемъ музыкальной дѣятельности Южной Германіи. Правда, при Іосифѣ II тамъ преобладала еще итальянская музыка, и великимъ нѣмецкимъ ком-

позиторамъ приходилось бороться съ равнодушіемъ соотечественниковъ, но во всякомъ случаѣ музыкальное искусство нашло радушный пріемъ и при императорскомъ дворѣ, и у богатаго дворянства.

Благодаря многочисленнымъ частнымъ оркестрамъ этого дворянства, камерная музыка достигла особеннаго развитія въ это время. Вмѣстѣ съ тѣмъ съ усовершенствованіемъ фортепіано и литература для послѣдняго инструмента стала развиваться необыкновенно быстро.

Такимъ образомъ, когда названные великіе художники, такъ сильно двинувшіе впередъ искусство, сошли со сцены и дѣйствовали ихъ ученики, имѣвшіе меньше таланта, Вѣна все-таки еще на десятки лѣтъ сохранила за собою музыкальное первенство, тѣмъ болѣе, что на смѣну Моцарта тамъ явился Бетховенъ.

Подобно тому какъ Моцартъ достигъ апогея въ оперѣ, Бетховенъ, третья звѣзда этого періода, занимаетъ первое мѣсто въ области инструментальной музыки. Его дѣятельность можно считать вѣнцомъ этой имъ завершаемой музыкальной эпохи.

Людвигъ ванъ-Бетховенъ родился въ Боннѣ въ 1770 г., гдѣ его отецъ былъ пѣвчимъ въ капеллѣ курфюрста. Условія его дѣтства рано вызвали въ немъ чувство собственнаго достоинства, нѣкоторую замкнутость и стремленіе къ свободѣ. Музыкальные его успѣхи были быстры; пятнадцати лѣтъ онъ былъ органистомъ въ капеллѣ пфальцскаго курфюрста Макса Франца, брата императора Іосифа I. Въ 1792 г. онъ переселился навсегда въ Вѣну.

Онъ жилъ въ общеніи съ знатнѣйшими и лучшими людьми австрійской столицы, ободряемый общимъ участіемъ. Но постепенно жизненныя обстоятельства стали складываться противъ него, и, въ довершеніе всего, его постигло жесточайшее несчастіе для музыканта, ослабленіе слуха, перешедшее впослѣдствіи въ полную глухоту. Онъ умеръ 56 лѣтъ, 26 марта 1827 года.

Талантъ его развернулся необыкновенно быстро. Начавъ съ повторенія того, что говорилось другими, онъ скоро явился вполнѣ самостоятельнымъ, шагнувъ при этомъ такъ далеко, какъ никто изъ его предшественниковъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ на много лѣтъ опередивъ будущія поколѣнія музыкантовъ. Его произведенія по общему ихъ характеру обыкновенно дѣлятся на три періода.

Первый періодъ слѣдуетъ признать подражательнымъ. Въ немъ Бетховенъ подчиняется вліянію своихъ образцовъ—Гайдна и Моцарта. Сюда между прочимъ относятся двѣ первыя его симфоніи C-dur и D-dur.

Рис. 142. Людвигъ Бетховенъ.

Второй періодъ полонъ самостоятельности, блестящій и плодотворный. Сюда принадлежатъ: симфоніи «Eroica», B-dur, C-moll, пасторальная симфонія и многія другія произведенія, большинство сонатъ, квартеты, равно какъ и превосходная опера «Фиделіо».

Въ третьемъ періодѣ геній Бетховена выступаетъ рѣшительнѣе на новый путь, но становится труднѣе для пониманія большинства. Сюда относятся: Missa solemnis, девятая симфонія и послѣдніе квартеты.

Послѣднія произведенія Бетховена, во многихъ отношеніяхъ сдѣлавшіяся исходной точкой для сочиненій будущихъ поколѣній, не нравились его современникамъ. Они не могли цѣнить именно того, что придало этимъ сочиненіямъ такое значеніе: ихъ оригинальности, свободы формъ, отрѣшенія отъ условности, которая успѣла уже внѣдриться въ искусство, опираясь на авторитеты Гайдна и Моцарта, отчасти даже самого Бетховена.

Подъ конецъ своей жизни великій маэстро былъ почти одинокимъ на своей второй родинѣ: всѣ кинулись на обольстительныя мелодіи Россини, сразу завоевавшаго себѣ общее расположеніе.

VI. Музыка XIX вѣка.

Во Франціи до Джіованни Баттиста Люлли не можетъ быть рѣчи о музыкѣ какъ объ искусствѣ. Люлли, родомъ итальянецъ, первый положилъ начало серьезному музыкальному развитію Франціи. При немъ капелла короля, впослѣдствіи пользовавшаяся такою огромною извѣстностью, получила прочную организацію. Не смотря на итальянское происхожденіе, Люлли писалъ свои оперы совсѣмъ во французскомъ духѣ. Однимъ изъ его извѣстныхъ послѣдователей въ области оперы былъ знаменитый теоретикъ Ж. Ф. Рамо, оперы котораго пользовались популярностью почти до конца XVIII вѣка. Въ первыхъ трехъ четвертяхъ этого вѣка Франція не давала, однако, выдающихся музыкальныхъ художниковъ. Но здѣсь можно, пожалуй, назвать великаго мыслителя Жанъ-Жака Руссо.

Ж. Рамо (1683—1764 гг.) былъ однимъ изъ самыхъ знаменитыхъ французскихъ музыкантовъ. Французская опера обязана ему многими существенными улучшеніями и тою ея постановкою, благодаря которой могли впослѣдствіи быть осуществлены намѣренія Глюка. Онъ сочинилъ музыку къ нѣсколькимъ трагедіямъ, операмъ-балетамъ, кантатамъ и т. д., и всѣ эти работы подтверждаютъ талантъ и знанія ихъ автора. Онъ считался сильнымъ теоретикомъ и написалъ нѣсколько теоретическихъ сочиненій, долго пользовавшихся репутаціею во всей Европѣ.

Ж.-Ж. Руссо (1712—1788 гг.), родомъ швейцарецъ, хотя не былъ спеціалистомъ по музыкѣ, оставилъ, тѣмъ не менѣе, извѣстный слѣдъ въ исторіи французскаго музыкальнаго искусства, написавъ «Сельскаго колдуна», гдѣ, какъ и въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ, старался не отходить отъ простоты и вѣр-

ности выраженія. Эта опера, впрочемъ, не имѣетъ спеціальнаго музыкальнаго значенія. Болѣе вниманія заслуживаютъ сборникъ его романсовъ (около сотни) и его «Музыкальный словарь», хотя и это сочиненіе заключаетъ больше краснорѣчивыхъ фразъ, чѣмъ дѣйствительныхъ знаній.

Итальянцы дали толчокъ заснувшей музѣ Франціи. Одинъ изъ нихъ, Николо Пиччини, былъ долго кумиромъ парижанъ. Въ его время выступилъ въ Парижѣ Глюкъ, и завязался тотъ знаменитый споръ глюкистовъ и пиччинистовъ (послѣдніе— представители итальянской музыки), о которомъ мы упоминали выше. Глюкъ, какъ извѣстно, своей «Ифигеніей» почти достигъ побѣды.

Николо Пиччини (1728—1800 гг.) поселился во Франціи, пріобрѣтя ранѣе огромную извѣстность на своей родинѣ, въ Италіи, операми «Зиновія» и «Олимпіада». Во Франціи ему пришлось дебютировать («Роландомъ») какъ разъ въ то время, когда Глюкъ ставилъ тамъ свою «Армиду». Борьба его съ Глюкомъ достигла апогея, когда Пиччини, подстрекаемый своими друзьями, тоже написалъ музыку на одинъ изъ сюжетовъ Глюка—«Ифигенію въ Тавридѣ». Опера эта не имѣла успѣха: ее затмила «Ифигенія въ Авлидѣ» написанная Глюкомъ въ противовѣсъ сопернику. Во Франціи Пиччини послѣдовательно поставилъ: «Ареса», «Дидону», «Діану и Эндиміона», «Пенелопу». Сочиненія его отличаются рѣдкою мелодичностью, ясностью и замѣчательнымъ для своего времени формами.

А. Гретри (1741—1813 гг.), одинъ изъ знаменитѣйшихъ представителей французской школы, былъ бельгіецъ родомъ. Присутствіе итальянской труппы въ его родномъ городѣ пробудило его музыкальное дарованіе. Получивъ позволеніе родныхъ, онъ отправился въ Римъ, гдѣ учился у Казали. Черезъ нѣсколько лѣтъ онъ поселился въ Парижѣ, гдѣ скоро пріобрѣлъ большую извѣстность. «Изабелла и Гертруда», «Гуронецъ» сразу доставили ему репутацію столпа французской комической оперы, усилившуюся еще болѣе при появленіи «Люсили», «Говорящей картины», «Земиры и Азора». Главныя качества его оперъ—искренность, естественность, наивность, не исключащія и страсти. Все это дѣлаетъ его оперы живыми, долго сохранявшими значеніе. Главнымъ его произведеніемъ, особенно распространившимъ его славу, былъ «Ричардъ Львиное сердце», даваемый иногда и въ наши дни, особливо въ Бельгіи. Гретри оставилъ любопытныя записки о своей жизни.

На смѣну Пиччини явился другой итальянецъ Л. Керубини (1760—1842 гг.), одинъ изъ даровитѣйшихъ и ученыхъ композиторовъ своей страны, воспитанный подъ вліяніемъ идей Глюка и Моцарта и этимъ, стало быть, примыкавшій къ нѣмецкой школѣ. Онъ не былъ, однако, такъ разностороненъ и глубокъ, какъ его образцы. Тѣмъ не менѣе, оперы его — «Водовозъ» и др. обошли весь міръ. Точно такъ же увертюры его не потеряли до сихъ поръ своего значенія въ Германіи, гдѣ онѣ пользуются успѣхомъ. Какъ истинный художникъ, Керубини всегда видитъ передъ собою только благородное, возвышенное и отдается внушеніямъ своего чувства, не заботясь объ одобреніи массы. Онъ умеръ въ 1842 году въ Парижѣ, ставшемъ ему второю родиною.

Е. Мегюль (1763—1817 гг.), послѣдователь Гретри въ области комической оперы, внесъ въ нее соотвѣтственно прогрессу времени болѣе богатую гармонію и инструментовку. Во Франціи, гдѣ нѣкоторыя его произведенія до сихъ поръ держатся на сценѣ, онъ считается за ученаго композитора, что нѣсколько странно слышать, когда рѣчь идетъ о чисто комическихъ операхъ. Во всякомъ случаѣ нельзя оспаривать, что онъ установилъ тѣ рамки французской комической оперы, въ которыхъ она держится въ этой странѣ и понынѣ. Изъ его оперъ наибольшій успѣхъ имѣли: «Ефросинья и Конрадинъ», «Кора и Алонзо» и въ особенности «Стратониса» и «Іосифъ прекрасный», отличающійся извѣстнымъ колоритомъ, который можно принять, пожалуй, и за библейскій. Кромѣ театральныхъ произведеній Мегюль оставилъ не мало сонатъ для фортепіано, шесть симфоній, нѣсколько гимновъ и одъ. Стиль ихъ отличается серьезностью и вмѣстѣ драматизмомъ.

Другой маэстро итальянской національности, также создавшій себѣ славу въ Парижѣ, но стоявшій внѣ нѣмецкаго вліянія, былъ Спонтини (1774—1852), обладавшій крупнымъ талантомъ въ области драматической музыки, гдѣ въ значительной степени образцомъ ему служилъ Глюкъ. Онъ имѣлъ большое значеніе на развитіе такъ называемой «большой оперы» во Франціи, такъ какъ французскіе композиторы, изъ числа его непосредственныхъ предшественниковъ и современниковъ,—Филидоръ, Монсиньи, Боальдьё и др.,—работали въ другой области, въ области комической оперы; драматическая же, «серьезная» опера, со времени Глюка (который тоже не былъ французомъ) была во Франціи оставлена въ сторонѣ. Спонтини — выразитель наполеоновской имперіи; этимъ объясняется пышногероическое настроеніе, преобладающее въ его музыкѣ. Его опера «Весталка»

создала ему европейскую славу. Фридрихъ Вильгельмъ III пригласилъ его придворнымъ капельмейстеромъ въ Берлинъ. Здѣсь онъ поставилъ между прочимъ «Кортеца» и «Олимпію», но въ этихъ операхъ не сказалъ уже ничего новаго по сравненію съ предыдущимъ. Застигнутый врасплохъ новымъ движеніемъ инструментальной и оперной музыки, онъ мало-по-малу долженъ былъ уступить дорогу другимъ и вернулся на родину.

Одинъ изъ даровитѣйшихъ, богатыхъ мелодіями и притомъ плодовитѣйшихъ оперныхъ композиторовъ Франціи — Адріанъ Франсуа Боальдьё (1775 — 1834) работалъ въ области комической оперы и вполнѣ заслуживаетъ своей громкой репутаціи. Замѣчательнымъ успѣхомъ пользовалась уже одна изъ первыхъ его оперъ «Багдадскій калифъ». Въ 1803 году Боальдьё былъ призванъ въ Петербургъ гдѣ и оставался нѣсколько лѣтъ. По возвращеніи въ Парижъ онъ написалъ «Красную шапочку», «Двѣ ночи» и лучшую изъ своихъ оперъ — «Бѣлую даму».

Ф. Герольдъ, рано умершій композиторъ (1796—1827), подававшій большія надежды, отличался глубиною музыкальнаго чувства, а сочиненія его — большимъ изяществомъ. Его «Цампа» до сихъ поръ сохранилъ свои достоинства. Другая интересная его опера — «Поединокъ».

Итальянцы не въ такой степени, какъ французы, поддались вліянію нѣмецкой музыки, однако же и они не ушли отъ господствовавшаго духа времени. Моцартъ въ особенности повліялъ на Ригини, бывшаго капельмейстеромъ въ Прагѣ, и Паэра. Слѣдствіемъ этого было извѣстное повышеніе общаго направленія оперы въ Италіи, хотя искать тутъ прочныхъ слѣдовъ въ этомъ отношеніи было бы напрасно.

Для комической оперы въ Италіи работали Джіованни Паезьелло и Доменико Чимароза. Первый (умеръ въ 1816 г.) прославился оперою «Прекрасная мельничиха». Ему же принадлежитъ опера «Севильскій цирюльникъ», которая до появленія россиніевской музыки на этотъ сюжетъ пользовалась огромною популярностью. Чимароза (1749—1801), послѣдній представитель знаменитой неаполитанской школы, былъ мелодистомъ по преимуществу. Изъ его оперъ всесвѣтной извѣстности достигъ «Тайный бракъ». Чимароза долженъ былъ уступить мѣсто новому композитору, шедшему по его же дорогѣ, но превосходившему его талантомъ: новый свѣточъ загорѣлся для Италіи, да и для всего міра, въ лицѣ Джіоакимо Россини. Геніальный, преисполненный новыхъ музыкальныхъ идей, понимавшій свое

время, знакомый съ нѣмецкими произведеніями инструментальной музыки, онъ умѣлъ соединить свое и чужое, какъ въ фокусѣ. Его оперы стали міровыми операми. Публика всей Европы восторженно встрѣчала ихъ. Особенно своимъ «Теллемъ» онъ показалъ, что итальянская красота вовсе не врагъ глубины и основательности. Превосходнымъ образцомъ настоящей комической оперы надо считать его «Севильскаго цирюльника». Едва ли какой-либо композиторъ имѣлъ болѣе его успѣха при жизни. Ошибка Россини заключается въ томъ, что онъ жертвовалъ правдой драматическаго выраженія въ пользу чувственнаго благозвучія, что не смущаясь вводилъ колоратурные пассажи даже и въ драматическія мѣста въ ущербъ правдѣ, что заботился всего болѣе объ успѣхѣ. Вотъ почему именно Россини, не смотря на свое выдающееся дарованіе, много способствовалъ развитію дурного вкуса. Надо, однако, замѣтить, что грѣхи Россини по отношенію къ его родинѣ гораздо менѣе значительны; напротивъ его оперы для Италіи представляли огромный шагъ впередъ. Естественно, что старыя мѣстныя традиціи наложили и на него свои путы, которыя онъ, однако, съумѣлъ разорвать, когда сталъ писать для страны съ иными требованіями, какъ это показываетъ «Вильгельмъ Телль». Этимъ произведеніемъ Россини заключилъ свою дѣятельность драматическаго композитора, несомнѣнно повліявъ имъ на Мейербера и на всѣхъ французскихъ авторовъ. То былъ рѣдкій примѣръ особаго рода твердости характера, когда композиторъ, на высотѣ славы, по своей волѣ пересталъ творить! Онъ напечаталъ послѣ того лишь нѣсколько мелкихъ вещей.

Рядомъ съ Россини слѣдуетъ назвать Беллини и Доницетти, художниковъ весьма даровитыхъ, хотя уступавшихъ ему въ разнообразіи творчества.

Въ области фортепіанной музыки новаго времени въ Италіи значительныя вещи написаны Клементи (1752—1832), отцомъ новаго искусства игры на фортепіано, достаточно интереснымъ композиторомъ, и превосходнымъ виртуозомъ. Три сонаты его (C-, A- и B- dur), въ этой отрасли музыки составляютъ фундаментъ новѣйшихъ сонатъ для фортепіано. Его образцовый Gradus ad Parnassum—собраніе превосходнѣйшихъ этюдовъ, съ замѣчательною послѣдовательностью переходящихъ отъ легкаго къ трудному, въ свое время былъ безусловно необходимъ для желающихъ достигнуть высшаго развитія игры на фортепіано, да и теперь еще сохранилъ свое значеніе.

Въ области пѣнія Италія удержала свою репутацію до настоящаго времени. Здѣсь слѣдуетъ назвать Анжелику Каталани, одну изъ величайшихъ пѣвицъ, когда-либо существовавшихъ въ мірѣ. Она умерла въ 1840 г. Назовемъ тутъ также Паста, Малибранъ-Гарсіа, Гризи, Альбони, Маріо, Лаблаша и др. Всѣхъ выдающихся артистовъ въ этой области невозможно перечислить.

Въ Германіи, послѣ того какъ новый путь былъ открытъ Моцартомъ, всюду началась живая дѣятельность; вліяніе Моцарта не только на оперу, но и на фортепіанную музыку было значительно. Подобно тому, какъ изъ школы Клементи вышелъ композиторъ превосходныхъ этюдовъ—І. Б. Крамеръ († 1858), направленіе Моцарта продолжалось и развивалось его ученикомъ І. Неп. Гуммелемъ († 1837 капельмейстеромъ въ Веймарѣ), затѣмъ Мошелесомъ, профессоромъ лейпцигской консерваторіи. Послѣдній, впрочемъ, по непосредственному дарованію стоитъ далеко ниже Гуммеля, и его произведенія теперь уже забыты.

Между нѣмецкими піанистами-композиторами этого времени слѣдуетъ назвать Фридр. Калькбреннера † 1849, Карла Черни † 1858, Г. Герца (род. 1803 г.). Калькбреннеръ и Герцъ офранцузились и по мѣсту жительства, и по пріемамъ композиціи. На встрѣчу гуммелевской, истинно музыкальной виртуозности, въ лицѣ Калькбреннера явилась виртуозность односторонней техники, формальной отдѣлки, сталъ процвѣтать механизмъ, доводимый до замѣчательнаго блеска, но безъ внутренняго содержанія. Развитіе подобной виртуозности объясняется мелкимъ дарованіемъ какъ названныхъ лицъ, такъ и ихъ послѣдователей. Они, впрочемъ, никогда бы не достигли сколько-нибудь значительнаго вліянія на искусство, если бы не низкій въ ихъ время музыкальный уровень массы французской публики, отчасти и германской.

Нѣмецкая пѣсня и романсъ начинаютъ процвѣтать лишь съ того момента, когда нѣмецкая поэзія дала имъ болѣе достойный матеріалъ. Моцартъ и Бетховенъ сдѣлали для нихъ мало, хотя вплели не одинъ листокъ въ вѣнокъ нѣмецкой лирической пѣсни. Прелестны, напримѣръ, романсъ Моцарта «Фіалка», Бетховена—«Аделаида», «Шотландскія пѣсни» и «Духовныя пѣсни» на текстъ Геллерта. Они и теперь считаются украшеніемъ нѣмецкой музыкальной лирики но не сравняются съ звуками, которые слышны въ операхъ Моцарта, въ симфоніяхъ и сонатахъ Бетховена.

Невозможно перечислить всѣхъ извѣстныхъ композиторовъ, посвящавшихъ свои силы нѣмецкой пѣснѣ. Назовемъ здѣсь Ф. Г. Гиммеля (умершаго въ 1814 г.), I. Фр. Рейхарда, капельмейстера въ Берлинѣ, и К. Фр. Цельтера, основателя академіи пѣнія въ Берлинѣ (умершаго въ 1832 г.). Рейхгардъ достигъ въ своихъ пѣсняхъ большого сочетанія народности и экспрессіи.

Высшая степень процвѣтанія нѣмецкой пѣсни относится къ эпохѣ, когда освобожденіе Германіи вызвало въ нѣмцахъ потребность новой лирики. Францъ Шубертъ возвысилъ ее на степень совершенства.

Ф. Шубертъ родился въ Вѣнѣ, въ небогатой семьѣ учителя. Онъ умеръ (1828 г.), имѣя всего 32 года. Какъ часто случается, его имя получило популярность уже послѣ его смерти. Не смотря на свою краткую жизнь, онъ положилъ на музыку до 400 пѣсенъ и балладъ. Громадною извѣстностью пользуются: «Erlkönig», «Lob der Thränen», «Das Ständchen», «Der Wanderer», «Hör'die Lerche», «Gute Nacht», «Die Müllerlieder», «Die Winterreise» и др.

Между его инструментальными произведеніями особенно замѣчательна симфонія C-dur, по числу седьмая. Шубертъ проявилъ невѣроятную для своихъ лѣтъ дѣятельность во всѣхъ родахъ и видахъ музыкальнаго искусства. Замѣчательны его фортепіанныя и камерныя произведенія. Содержаніемъ своего творчества Шубертъ примыкаетъ уже къ романтикамъ.

Переходимъ къ романтической школѣ музыки, разумѣя при этомъ композиторовъ, которые творили въ болѣе свободномъ духѣ, чѣмъ классики, что несомнѣнно отразилось и появленіемъ новыхъ оборотовъ мелодіи, большаго разнообразія гармоній и ритма, оркестровыхъ красокъ, хотя слѣдуетъ помнить, что начало всему новому движенію уже имѣлось въ Бетховенѣ.

Остановимся прежде всего на оперѣ. Въ былое время сюжетъ для оперъ черпался изъ классической миѳологіи; теперь матеріалъ стали давать рыцарскіе и сказочные сюжеты Среднихъ вѣковъ. Въ ряду романтиковъ нѣмецкой оперы стоятъ Шпоръ, Веберъ, Маршнеръ, впервые обратившіеся къ подобнымъ сюжетамъ.

Людвигъ Шпоръ еще въ дѣтскихъ лѣтахъ проявлялъ большую любовь къ музыкѣ. Спеціальнымъ инструментомъ его была

Рис. 143. Фр. Шубертъ.

скрипка, гдѣ онъ достигъ такой высокой степени, что считается основателемъ новой нѣмецкой скрипичной школы. Кромѣ массы произведеній для скрипки онъ усердно работалъ надъ ораторіею и оперою, пріобрѣтя популярность въ Германіи и Австріи. Послѣ поѣздки въ Италію, подобной тріумфальному шествію, онъ поселился въ Сѣверной Германіи, только иногда предпринимая поѣздки за границу, напримѣръ въ Англію. Въ Касселѣ онъ основалъ знаменитое впослѣдствіи общество Цециліи (Cäcilienverein). Одна за другой имъ были написаны 6 симфоній, сонаты и разныя пьесы для фортепіано и скрипки, оперы—«Земира и Азоръ», «Іессонда», «Горный духъ», «Пьетро Абаро», «Алхимикъ», «Крестоносцы», ораторіи—«Die letzen Dinge»,

«Послѣдніе часы Спасителя», «Паденіе Вавилона», «Отче нашъ», кромѣ того псалмы и другая церковная музыка, много романсовъ и всякаго рода вокальныхъ вещей. Онъ умеръ въ 1859 году. Существенный характеръ произведеній Шпора — элегическій и нѣсколько сантиментальный оттѣнокъ. Въ то же время его произведенія часто дышатъ истинною нѣжностью. Оперы его теперь почти потеряли значеніе.

Карлъ-Марія фонъ-Веберъ, ярко народный среди нѣмецкихъ композиторовъ и одинъ изъ самыхъ талантливыхъ. Онъ родился въ 1786 году въ Эйтинѣ и получилъ тщательное образованіе. Любовь къ искусству заставила его измѣнить назначавшейся ему юридической карьерѣ; онъ сдѣлся директоромъ театра (въ Бреславлѣ). Къ этому времени относится его оперета «Рюбецаль». Эпоха наполеоновскихъ войнъ и связанный съ нею подъемъ народнаго самосознанія оказали сильное дѣйствіе на его талантъ: тогда написана имъ одушевленная музыка къ патріотическимъ пѣснямъ Кернера. Въ 1817 году онъ получилъ мѣсто капельмейстера въ Дрезденѣ, и это мѣсто не покидалъ до смерти. Дрезденская сцена достигла большого процвѣтанія подъ его управленіемъ. Музыка для пьесы «Преціоза», оперы «Фрейшютцъ», «Эвріанта», «Оберонъ» являются блестящими проявленіями его генія.

Веберъ умеръ въ Лондонѣ въ 1836 г., куда пріѣхалъ для постановки въ этомъ городѣ «Оберона». Онъ не только мастерски владѣлъ всѣми родами музыки, но былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ людей своего времени и хорошимъ музыкальнымъ критикомъ. Какъ симфонистъ, онъ блестящимъ образомъ проявилъ себя въ мастерскихъ своихъ увертюрахъ. По полету, живому теченію фантазіи и своеобразному пользованію оркестровыми средствами, это—блестящія произведенія искусства. Какъ драматическій композиторъ, онъ стремился обрисовать характеры героевъ своихъ оперъ въ разные моменты наиболѣе присущими имъ красками; ему удается не только характерно обрисовать отдаленныя времена и чужія страны, но и оживить область сказочнаго міра. При этомъ онъ разнообразенъ: начавъ съ народно-фантастическаго (въ «Волшебномъ стрѣлкѣ»), онъ перешелъ къ рыцарски-романтическому (въ «Эвріантѣ»), къ міру эльфовъ (въ «Оберонѣ»), который никто до того времени не представилъ такъ очаровательно, какъ онъ. Своими привлекательными по ритму и свѣжими мелодіями Веберъ значительно приблизился къ духу французской школы.

Рис. 144. Карлъ-Марія фонъ-Веберъ.

Третій композиторъ романтической нѣмецкой школы, Генрихъ Маршнеръ, тоже сперва изучалъ юридическія науки, впослѣдствіи, однако, отдавшись исключительно только музыкѣ.

Съ 1822 г. Маршнеръ поселился въ Дрезденѣ, гдѣ былъ дружелюбно встрѣченъ Веберомъ. Въ слѣдующемъ году онъ сдѣлался директоромъ итальянской оперы въ Дрезденѣ. Тутъ онъ написалъ свою большую оперу «Вампиръ», потомъ «Храмовника и Жидовку». Третьей его значительной работой былъ «Гансъ Гейлингъ» на текстъ Эдуарда Девріента, тогдашняго опернаго режиссера въ Берлинѣ. Этими тремя операми обезпечено значеніе Маршнера для нѣмецкой сцены; послѣ нихъ онъ писалъ лишь второстепенныя вещи и мало-по-малу прекратилъ работать. Онъ умеръ въ 1861 г. Въ своихъ произведеніяхъ Маршнеръ особенно пользуется формою пѣсни и романса. Романсъ «Гордая Англія» сдѣлался народнымъ въ Германіи. Пѣсни Маршнера чрезвычайно распространены и теперь, напримѣръ «Восточныя пѣсни» на текстъ Штиглица, «Еврейскія мелодіи» на текстъ Байрона и превосходныя «Греческія мелодіи» на слова Мюллера.

Названные композиторы и ихъ направленіе неминуемо должны были найти себѣ подражателей; нѣмецкіе композиторы слѣдующихъ тридцати лѣтъ опираются на нихъ совершенно такъ же, какъ ихъ предшественникамъ въ свое время служили опорой Бетховенъ и Моцартъ. Изъ числа подражателей Вебера и Маршнера слѣдуетъ назвать: Конрадина Крейцера, † въ 1846 г. («Ночлегъ въ Гранадѣ»), Карла Рейсигера, главной ареной дѣятельности котораго былъ Дрезденъ, гдѣ онъ съ 1826 г. былъ придворнымъ капельмейстеромъ. Онъ писалъ мессы, мелодрамы, въ томъ числѣ — «Уельва» и «Мельница въ горахъ», увертюра которой пріобрѣла большую популярность. Какъ вокальный композиторъ, онъ имѣлъ большую репутацію († 1859 г.).

Фр. Флотовъ оставилъ «Страделлу», «Марту», «Индру» — комическія оперы легкаго жанра.

Съ тридцатыхъ годовъ главнымъ представителемъ комической оперы въ Германіи явился Альб. Лорцингъ; его «Царь и Плотникъ» создали ему извѣстность въ Германіи († 1881 г.).

Первыя четыре десятилѣтія XIX вѣка Парижъ считался важнѣйшимъ опернымъ центромъ въ мірѣ, но въ послѣдующіе годы это положеніе значительно пошатнулось. Прежде же Парижъ былъ пребываніемъ цѣлаго ряда иностранныхъ музыкальныхъ знаменитостей. Франція стала вторымъ отечествомъ для многихъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ новѣйшаго времени, изъ

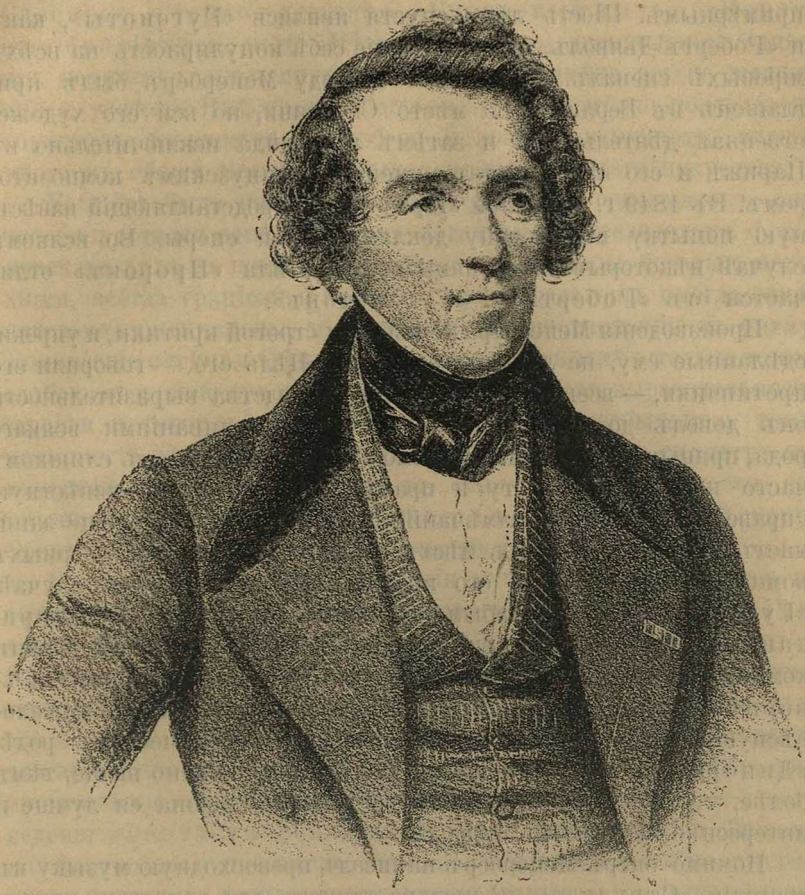


Рис. 145. Джіакомо Мейерберъ.

нѣмецкихъ—въ особенности для Мейербера. Мейерберъ (1791—1864 гг.)—сынъ банкира въ Берлинѣ, ученикъ Цельтера. Свое дальнѣйшее образованіе онъ завершилъ у Гот. Вебера, извѣстнаго теоретика. Здѣсь онъ написалъ «Іефту», полуораторію, полуоперу, прошедшую безъ успѣха. Затѣмъ направился въ Италію, но сперва не нашелъ тамъ замѣтнаго успѣха. Тогда онъ сталъ переработывать свой стиль, мѣнять направленіе и послѣ нѣсколькихъ оперъ, написанныхъ для итальянскихъ городовъ, выступилъ съ «Робертомъ Дьяволомъ» (1831 г.) въ Парижѣ. Успѣхъ его съ этой оперою какъ тамъ, такъ и вездѣ былъ без-

примѣрнымъ. Шесть лѣтъ спустя явились «Гугеноты», какъ и «Робертъ Дьяволъ», обезпечившіе себѣ популярность на всѣхъ міровыхъ сценахъ. Хотя въ 1842 году Мейерберъ былъ приглашенъ въ Берлинъ, на мѣсто Спонтини, но вся его художественная дѣятельность и затѣмъ проходила исключительно въ Парижѣ и его надо считать именно французскимъ композиторомъ. Въ 1849 г. появился «Пророкъ», представляющій извѣстную попытку въ сторону декламаціонной оперы. Во всякомъ случаѣ нѣкоторыми сторонами своего стиля «Пророкъ» отличается отъ «Роберта» и «Гугенотовъ».

Произведенія Мейербера не избѣгли строгой критики, и упреки, сдѣланные ему, не лишены основанія. Цѣль его, — говорили его противники, — всего болѣе ослѣплять. Средства выразительности онъ довелъ до совершенства; но преувеличиваніями всякаго рода, пряными эффектами, нагроможденностью ихъ, онъ слишкомъ часто нарушалъ красоту и правду. Не смотря на извѣстную справедливость этихъ замѣчаній, тѣмъ не менѣе онъ еще занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди современныхъ оперныхъ композиторовъ. Лучшее его произведеніе, въ всякомъ случаѣ, «Гугеноты»; болѣе слабыми являются «Динора» и «Африканка». Еще до «Диноры» онъ пробовалъ свои силы въ области комической оперы; онъ написалъ въ сороковыхъ годахъ «Сѣверную Звѣзду», имѣвшую успѣхъ, но въ сущности тяжеловѣсную и мало отвѣчающую понятіямъ о комическомъ родѣ. «Динора», въ этомъ отношеніи, стоитъ несравненно выше, тѣмъ болѣе, что и непосредственно-музыкальная сторона ея лучше и интереснѣе «Сѣверной Звѣзды».

Помимо оперъ Мейерберъ написалъ превосходную музыку къ трагедіи «Струэнзе», нѣсколько танцевъ для оркестра, множество романсовъ, а также религіозныхъ произведеній, заслуживающихъ вниманія. Его псалмы ясно показываютъ, что онъ глубоко изучалъ религіозную музыку; характеръ ихъ совершенно отличается отъ характера религіозныхъ нумеровъ, встрѣчаемыхъ въ его операхъ.

Рядомъ съ Мейерберомъ необходимо слѣдуетъ назвать Обера (1784 — 1871 гг.). Если и не яркій геній, то, во всякомъ случаѣ, это свѣжій, плодовитый талантъ, предохранившій французскую національность въ области комической оперы отъ вліянія итальянцевъ. Онъ былъ ученикомъ Керубини и Боальдьё, съ 1825 г. жилъ безвыѣздно въ Парижѣ, гдѣ и умеръ. Изъ оперъ его назовемъ: «Фра-Діаволо», «Нѣмая изъ Портичи», «Каменьщикъ и

Слесарь», «Черное домино», «Бронзовый конь», «Коронные бриліанты» и др. «Нѣмая» (1827 г.), являющаяся одною изъ немногихъ «большихъ» оперъ Обера, имѣла всюду выдающійся успѣхъ. Вмѣстѣ съ «Теллемъ» она замѣтно повліяла на характеръ творчества Мейербера и вообще занимаетъ видное мѣсто въ общей исторіи музыкально-сценическаго искусства.

У Обера было много подражателей, но не соперниковъ; онъ все-таки остался единственнымъ истиннымъ выразителемъ французскаго духа въ комической области. Его оперы, богатыя мелодіями, всегда граціозны, веселы и привлекательны, иногда замѣчательно оригинальны, въ особенности по отношенію къ ритму. Комическіе оттѣнки Оберъ умѣлъ передавать замѣчательно тонко; слабою стороною его дарованія является малая выразительность страсти и чувства. Плодовитость его была необычайна: тридцать шесть лѣтъ къ ряду онъ единовластно держалъ скипетръ комической оперы во Франціи; въ отношеніи плодовитости его можно сравнить только съ Россини. Съ 1857 г. и до своей смерти Оберъ состоялъ директоромъ консерваторіи.

Большое значеніе для развитія музыкальнаго искусства не только во Франціи, но также и въ другихъ странахъ, имѣлъ Гекторъ Берліозъ (1804—1869 гг.). Его вмѣстѣ съ Шуманомъ и Шопеномъ можно считать краеугольнымъ камнемъ романтическаго направленія. Уже мальчикомъ чувствовалъ онъ непреодолимое влеченіе къ музыкѣ; такъ какъ отецъ не давалъ ему средствъ для артистическихъ занятій, то онъ долженъ былъ получить свое музыкальное образованіе почти урывками. Его юношеское произведеніе «Фантастическая симфонія» (переложенная Листомъ на фортепіано) произвела большое впечатлѣніе своею тенденціею, шириною своихъ поэтическихъ замысловъ и выраженіемъ ихъ. Для музыкальныхъ вкусовъ тогдашней Франціи подобная симфонія была совершенно революціонной. По этому же пути Берліозъ слѣдовалъ и въ другихъ своихъ большихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ — «Гарольдъ въ Италіи», «Ромео и Джульетта», «Гибель Фауста» и т. д., а также въ своихъ религіозныхъ произведеніяхъ — «Реквіемъ», «Te Deum», отчасти и въ трилогіи «Дѣтство Христа». Несравненно ближе къ обычнымъ рамкамъ, принятымъ всѣми, стоялъ онъ въ своихъ операхъ. Недостатокъ истинно широкаго лирическаго чувства, замѣтный всегда у Берліоза, помѣшалъ прочному успѣху его оперъ, всегда исполненныхъ поэтическихъ намѣреній и одушевленныхъ истинно художественнымъ чувствомъ. Изъ нихъ слѣ-

дуетъ назвать не столько «Бенвенуто Челлини», «Беатриче и Бенедиктъ», сколько «Разрушеніе Трои» и «Троянцевъ», Берліозъ былъ также бойкимъ и остроумнымъ музыкальнымъ писателемъ.

Ф. Галеви (1799—1866 гг.), не отличаясь самостоятельностью дарованія, оставилъ все-таки нѣсколько интересныхъ оперъ. Особенно впечатлѣніе произвела «Жидовка», можетъ быть, благодаря великолѣпному драматическому сюжету и поддержкѣ евреевъ, хотя тутъ, какъ и въ другихъ операхъ, Галеви идетъ только по слѣдамъ Мейербера. Изъ другихъ его оперъ назовемъ «Карла VI», Кипрскую королеву», Мушкатеровъ королевы», «Андорскую долину», «Молнію». Галеви оставилъ сверхъ того не мало вокальныхъ произведеній, мессы, и т. д. Онъ былъ профессоромъ парижской консерваторіи, и въ числѣ его учениковъ находился Ш. Гуно.

Изъ композиторовъ новѣйшаго времени Ш. Ф. Гуно пользуется громадною извѣстностью. Его лучшая вещь — «Фаустъ» доставила ему міровую славу. Другія оперы его («Ромео и Джульетта», Мирейль», «Царица Савская» и пр.) никогда не дошли до уровня вдохновенія, проявленнаго композиторомъ въ «Фаустѣ». Гуно ищетъ возможной правды въ оперѣ, но оставаясь въ прежнихъ рамкахъ, данныхъ еще Моцартомъ.

Изъ французскихъ композиторовъ новѣйшаго времени, обратившихъ на себя вниманіе своимъ талантомъ, слѣдуетъ назвать Сенъ-Санса, Масснэ, Лало, Бизэ, Делиба и др. Большинство ихъ, однако, не представляетъ самостоятельной физіономіи и колеблется между Берліозомъ, Гуно и отчасти Вагнеромъ. Изъ нихъ выдались Бизэ (1838—1875) съ своей прелестной и оригинальной «Карменъ», обошедшей весь свѣтъ, Сенъ-Сансъ, «Самсонъ и Далила» котораго представляетъ рѣдкое сочетаніе чувства мѣры, изящества и вмѣстѣ неподдѣльной страсти и Делибъ съ граціозной оперой «Лакмэ» и прелестными балетами «Коппелія» и Сильвія».

Камерная музыка во Франціи не особенно блистаетъ; она нашла себѣ представителя въ лицѣ Георга Онслова, одного изъ плодовитѣйшихъ композиторовъ новаго времени и затѣмъ Сенъ-Санса. Онсловъ родомъ англичанинъ, но Франція сдѣлалась его отечествомъ по искусству. Произведенія его имѣютъ только относительное значеніе.

Въ фортепіанной музыкѣ громадный переворотъ произвелъ Фридрихъ Шопенъ (1810—1849 гг.), полупольскаго, полу-

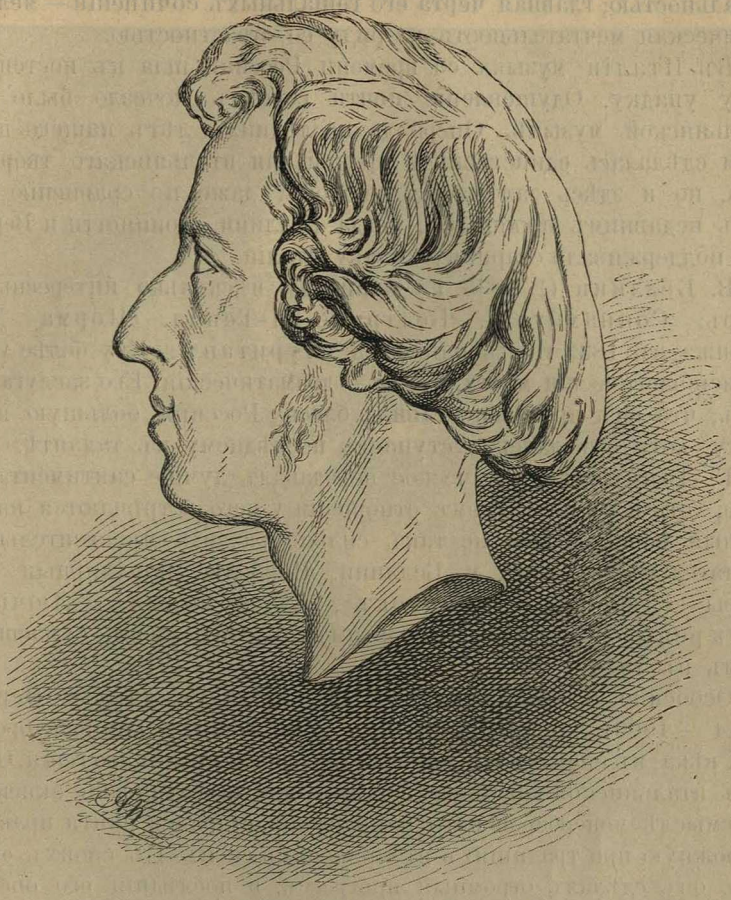


Рис. 146. Фридрихъ Шопенъ.

французскаго происхожденія, но получившій воспитаніе и образованіе въ Варшавѣ. Его надо признать основателемъ и новой манеры фортепіанной игры, получившей дальнѣйшее развитіе, благодаря Листу, Шуману и Тальбергу, и создателемъ цѣлаго направленія въ искусствѣ, отразившагося на всѣхъ рѣшительно композиторахъ новаго времени, не выключая и Вагнера. Его произведенія въ техническомъ отношеніи отличаются своеобразными трудностями, въ особенности же употребленіемъ широкихъ аккордовъ и характерными особенностями ритма. Онъ соединяетъ нѣжность и тонкость музыкальнаго выраженія съ истинной ори-

гинальностью; главная черта его геніальныхъ сочиненій — меланхолическая мечтательность на-ряду со страстностью.

Въ Италіи музыка со времени Россини шла къ постепенному упадку. Одушевленіе почти совсѣмъ исчезло было въ итальянской музыкѣ. Опера до послѣднихъ лѣтъ нашего времени сдѣлалась единственной ареной для итальянскаго творчества, но и здѣсь замѣчается упадокъ, даже по сравненію съ тѣмъ недавнимъ прошлымъ, когда Беллини, Доницетти и Верди еще поддерживали старинную славу Италіи.

В. Беллини († 1835 г.) написалъ нѣсколько интересныхъ оперъ: «Соннамбула», «Беатриче ди-Тенда» «Норма». Для Парижа въ 1833 г. онъ написалъ «Пуританъ». Ему болѣе удавались элегическія мѣста, менѣе — драматическія. Его заслуга въ томъ, что онъ противопоставилъ блеску Россини большую простоту, хотя онъ далеко уступаетъ послѣднему въ талантѣ.

Г. Доницетти комическое передавалъ лучше сантиментальнаго, хотя и въ послѣднемъ отношеніи у него встрѣчаются интересныя вещи. У него не такъ сильно развита чувствительная мечтательность, какъ у Беллини. Наиболѣе популярныя его оперы—«Любовный напитокъ», «Дочь полка», «Лючія», «Лукреція Борджія», «Фаворитка». Онъ умеръ сумасшедшимъ въ 1848 г.

Особенно благопріятный отзывъ слѣдуетъ дать о Верди (1814 — 1900), крупнѣйшемъ изъ итальянскихъ композиторовъ XIX вѣка: въ операхъ его нерѣдки проблески истиннаго генія. Онъ далъ итальянской кантиленѣ болѣе рѣзкіе драматическіе акценты въ смыслѣ мейерберовскаго направленія, старался найти правду, возможную при традиціяхъ итальянскихъ сценъ. Въ своихъ операхъ онъ сдѣлалъ огромный прогрессъ, и послѣднія его оперы («Аида», «Фальстафъ», «Отелло») не имѣютъ ничего общаго съ операми, писанными имъ въ началѣ его дѣятельности. Для Италіи въ особености представляется заслугою направленіе его послѣдняго періода; впрочемъ, и для всего міра его оперы имѣютъ не малое значеніе.

Изъ новѣйшихъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ можно назвать только Боито, хотя его «Мефистофель» представляется скорѣе разсудочнымъ произведеніемъ, чѣмъ произведеніемъ крупнаго, живого музыкальнаго чувства. Не мало надеждъ возбудили при своемъ появленіи Масканьи, Леонкавалло, Франкетти, Пуччини, Джіордано.

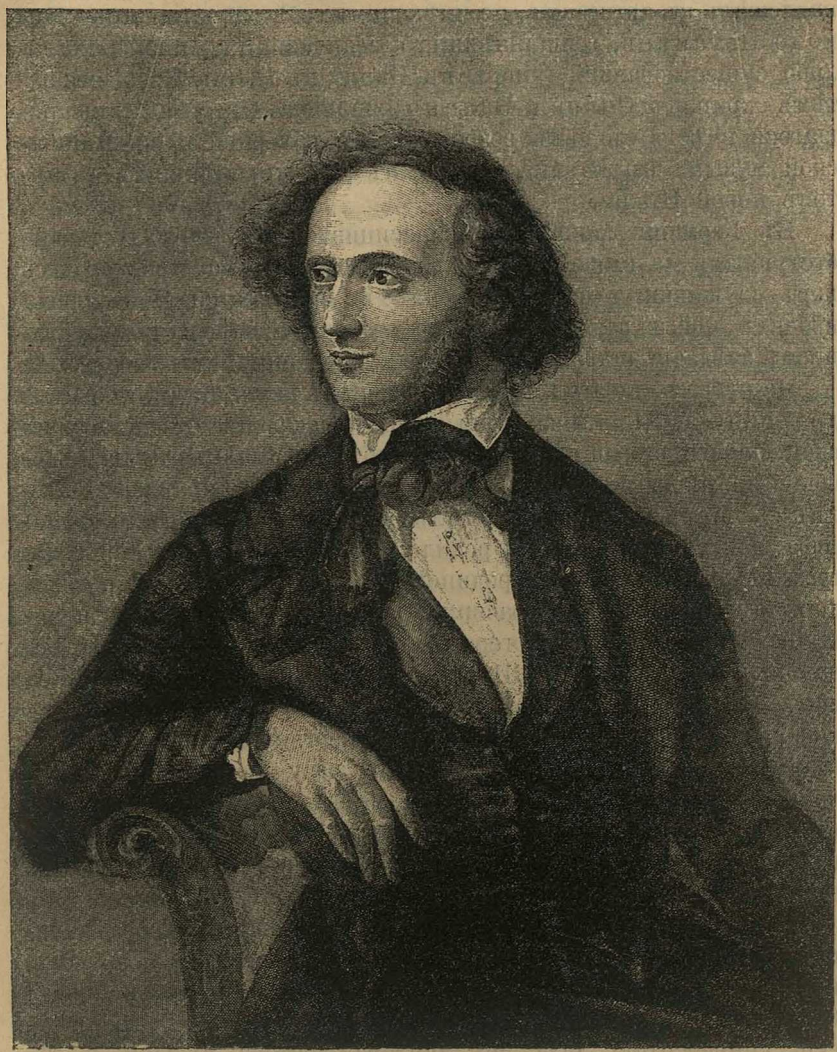


Рис. 147. Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди.

Изъ итальянскихъ виртуозовъ новѣйшаго времени одинъ принадлежитъ къ артистамъ, не имѣющимъ себѣ равнаго; это — Николо Паганини, геніальнѣйшій и величайшій скрипачъ, когда-либо существовавшій; умеръ въ Ниццѣ въ 1840 г. Назовемъ затѣмъ скрипачей Сивори, Баццини, піаниста Сгамбати, являющагося вмѣстѣ съ тѣмъ возродителемъ камерной и симфонической музыки въ Италіи. Это одинъ изъ крупнѣйшихъ талантовъ новой Италіи.

Въ Германіи Моцартъ и классицизмъ мало-по-малу теперь отступаютъ на второй планъ; рамки старыхъ маэстро, до сихъ поръ служившихъ образцами, болѣе не признаются. Новое время вводитъ новые законы, прежняя наивность исчезаетъ, скептицизмъ заѣдаетъ старое, не смущавшееся сомнѣніемъ творчество.

На рубежѣ стараго и новаго времени въ Германіи стоятъ Мендельсонъ и Шуманъ; первый еще придерживается классической формы, второй уже усвоилъ себѣ новѣйшіе взгляды и вообще прокладываетъ путь болѣе свободному направленію. Феликсъ Мендельсонъ-Бардольди, внукъ знаменитаго философа Моисея Мендельсона, родился въ Гамбургѣ въ 1809 г. Съ трехлѣтняго возраста его родиной сталъ Берлинъ, гдѣ поселились его родители. Рано развился здѣсь его талантъ подъ руководствомъ Цельтера и Бергера; не пренебрегали при этомъ и его научнымъ образованіемъ. Послѣ поѣздки его въ Парижъ съ отцомъ, въ 1829 г., мы встрѣчаемъ Мендельсона въ Лондонѣ, гдѣ впервые исполнялась его знаменитая увертюра къ «Сну въ лѣтнюю ночь». Молодой человѣкъ былъ сразу провозглашенъ знаменитостью. Вслѣдъ за этой поѣздкой была совершена другая — въ Италію. Въ 1834 г. вмѣстѣ съ поэтомъ Иммерманомъ онъ руководилъ театромъ въ Дюссельдорфѣ; тутъ написана бо̀льшая часть его ораторіи «Св. Павелъ» и многія «Пѣсни безъ словъ».

Съ переселеніемъ въ Лейпцигъ въ жизни Мендельсона начинается періодъ, въ который онъ достигаетъ апогея какъ артистъ, признанный въ то время не только Германіей, но и всѣмъ міромъ. Слава его стояла тогда на исключительной высотѣ. Лейпцигскій университетъ далъ ему дипломъ доктора музыки, а нѣмецкіе короли на перерывъ приглашали руководить ихъ оркестрами. Въ Берлинѣ король поручилъ ему написать музыку къ трагедіямъ изъ древней жизни — «Антигонѣ» Софокла и «Аталіи» Расина. Въ 1841 г. Мендельсонъ вернулся въ Лейпцигъ, гдѣ жизнь ему пришлась болѣе по душѣ. Благодаря главнымъ образомъ его стараніямъ, въ 1843 г. въ Лейпцигѣ устроена консер-

ваторія (одна изъ первыхъ въ Германіи), скоро сдѣлавшаяся первостепенною. Не смотря на то, что прусскій король, предоставивъ ему управленіе хоромъ при берлинскомъ соборѣ и симфоническими концертами, открылъ ему широкій кругъ дѣятельности въ Берлинѣ, онъ, тѣмъ не менѣе, въ 1844 г. распростился съ прусскою столицею и отправился въ Англію, гдѣ исполнилъ ораторію «Илья». Эта ораторія—какъ и другая его ораторія «Павелъ»—встрѣтила среди англичанъ чрезвычайное сочувствіе. Онъ умеръ осенью въ 1847 г. въ Лейпцигѣ.

Мендельсонъ—композиторъ полуклассическій, полуромантикъ, отличается разнообразною дѣятельностью. Смягчая и ослабляя слащавость современной ему нѣмецкой фортепіанной музыки, онъ оказалъ ея новомому направленію положительную услугу. Задачею его было возстановить значеніе строгихъ, благородныхъ формъ вообще. Изъ инструментальной музыки его особенно замѣчательны увертюры къ «Сну въ лѣтнюю ночь», «Гебридамъ», «Рюи Блазу», «Сказкамъ Мелюзины». Его фортепіанныя произведенія очень распространены. Нѣкоторыя изъ его превосходныхъ пѣсенъ стали вполнѣ народными, напримѣръ «Wer hat dich du schöner Wald», «Es ist bestimmt in Gottes Rath». Его симфоніи отличаются большими красотами, точно такъ же какъ и его камерная музыка. Въ Англіи Мендельсонъ высоко цѣнился за ораторіи «Павелъ» и «Илья», считающіяся тамъ первыми среди новѣйшихъ ораторій. Въ послѣдніе годы его жизни такъ много обѣщавшій талантъ его ослабѣлъ, и предсмертныя произведенія его сильно уступаютъ болѣе раннимъ. Затѣмъ музыкальное направленіе новѣйшаго времени вообще значительно пошатнуло значеніе Мендельсона. Онъ пробовалъ взяться и за перу, но его опера «Лорелея» осталась неконченною.

Робертъ Шуманъ (1810—1856), какъ многіе изъ композиторовъ, началъ заниматься музыкою сравнительно поздно; именно будучи уже въ лейпцигскомъ университетѣ, онъ серьезно рѣшился отдаться музыкальному искусству. Но, начавъ поздно, Шуманъ отличался рѣдкою плодовитостью и въ самомъ началѣ дѣятельности уже написалъ массу интересныхъ вещей вокальныхъ и иныхъ—«Frauenliebe und Leben», «Dichterliebe», симфонію B-dur, увертюру, скерцо и финалъ E-dur, симфонію D-moll и др. Въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ преобладаетъ мрачный паѳосъ, тогда какъ въ болѣе раннихъ слышится радостное, тонкое, подчасъ шутливое настроеніе. Вмѣстѣ съ Шубертомъ онъ

блестящій представитель нѣмецкой пѣсни, духъ которой прочувствованъ обоими рѣдкимъ образомъ.

Онъ въ равной степени владѣетъ страстью и наивной искренностью. Особенное значеніе его заключается въ пониманіи текста и сюжета, въ тонкой разработкѣ отдѣльныхъ частностей, въ богатствѣ гармоническихъ комбинацій, какъ у Берліоза и Шопена. Къ самымъ блестящимъ цвѣтамъ его вокальной музыки принадлежатъ: «Dichterliebe, Frauenenliebe und Leben», «Myrthen» и др. Превосходны его фортепіанныя произведенія и произведенія камерной музыки—тріо, квартеты и квинтетъ. Въ 1843 г. появилась его большая ораторія «Рай и Пери». Слѣдующіе годы были очень производительны; симфонія C-dur, опера «Геновева», музыка къ «Манфреду», музыка къ тремъ частямъ «Фауста»—появились именно въ это время. Будучи замѣчательнымъ лирикомъ, Шуманъ вмѣстѣ съ тѣмъ лишенъ былъ большой способности къ драматизму, и его драматическія произведенія—«Геновева», ораторіи «Рай и Пери», «Странствованія розы», ясно это доказываютъ. Страдая еще въ молодости сильнымъ нервнымъ разстройствомъ, подъ конецъ жизни онъ впалъ въ полное умопомѣшательство. Кромѣ творческаго таланта Шуманъ соединялъ въ себѣ и критическое дарованіе, вообще былъ образованнымъ художникомъ.

Шубертъ, Мендельсонъ и Шуманъ возвысили нѣмецкую пѣсню до совершенства. Съ тѣхъ поръ пѣсня все болѣе и болѣе распространялась въ массѣ, и множество другихъ нѣмецкихъ композиторовъ съ любовью отдавались этому роду музыки. Здѣсь слѣдуетъ назвать талантливаго Роберта Франца, Вильгельма Тауберта, замѣчательнаго своими прелестными «Klängen aus der Kinderwelt», Франца Абта, извѣстнаго своими глубоко прочувствованными романсами, и др.

Въ области церковной музыки появилось также не мало интереснаго. Фердинандъ Гиллеръ занимаетъ тутъ почетное мѣсто между художниками новаго времени. Онъ заявилъ себя вообще даровитымъ музыкантомъ во всѣхъ родахъ музыки; то, что онъ даетъ, интересно, хотя и не производитъ глубокаго впечатлѣнія. Изъ его произведеній отмѣтимъ ораторіи: «Разрушеніе Іерусалима» и «Саулъ».

Робертъ Шуманъ вмѣстѣ съ Мендельсономъ дали нѣмецкой фортепіанной музыкѣ новый толчокъ. Къ ихъ направленію относятся Рейнеке, Раффъ и др.

Рис. 148. Робертъ Шуманъ.

Рядомъ съ серьезною фортепіанною музыкою встрѣчаемъ въ Германіи и развитіе совершенно иного, легкаго направленія. Салонныя пьесы, имѣющія извѣстное значеніе, написаны Шульгофомъ, Шпиндлеромъ, Тедеско, Эстеномъ, Бейеромъ, Крамеромъ и т. д.

Собственно съ учебными цѣлями для фортепіано писали: Кулау († 1832 г.) въ Копенгагенѣ, Черни († 1857 г.), Алоизъ и Яковъ Шмидтъ, Гюнтенъ, Кёлеръ, Бертини, Діабелли и т. д.

Виртуозность въ пѣніи, то что называется «красивымъ пѣніемъ», истинное умѣнье пѣть—въ послѣднія тридцать лѣтъ пришло въ упадокъ. Напротивъ того, вокальное искусство существенно выиграло въ драматической экспрессіи, что естественно при новомъ направленіи оперной музыки. Замѣчательною какъ въ этомъ отношеніи, такъ и по художественному пониманію была Вильгельмина Шрёдеръ-Девріентъ († 1860 г.). Звѣзда ея начала восходить тогда, когда другой метеоръ театральнаго міра, Генріетта Зонтагъ, сошла со сцены. Шрёдеръ-Девріентъ славилась какъ пѣвица на сильно драматическія партіи, тогда какъ талантъ Зонтагъ проявлялся увлекательнымъ образомъ въ веселыхъ, кокетливыхъ, граціозныхъ роляхъ. Женни Линдъ, уроженку Швеціи, можно также отчасти причислить къ нѣмецкимъ пѣвицамъ, такъ какъ значительная часть ея карьеры прошла въ Германіи. Большую извѣстность, въ качествѣ исполнителя пѣсенъ и ораторій, пріобрѣлъ Юлій Штокгаузенъ.

Наше время—періодъ броженія, стремленія впередъ, борьбы со старыми идеями и рамками; музыкальное искусство не осталось чуждымъ вліянію времени. Музыка теперь переживаетъ свой періодъ бурь и стремленій.

Въ послѣднія четыре десятилѣтія въ музыкальной области пробудился дѣятельный духъ, выступившій противъ старыхъ, установленныхъ рамокъ искусства. Указанныя прежде и признававшіяся всѣми границы отдѣльныхъ видовъ музыкальныхъ произведеній уничтожены, различные роды музыки сплавлены одинъ съ другими, возникли совершенно новыя формы. Въ оперѣ также настали видимыя перемѣны. Тексты либретто уклоняются отъ прежней наивности и даютъ большія драматическія картины, пользуясь такими средствами эффекта, которыя въ прежнее время примѣнялись крайне рѣдко. Хотя такъ работали уже Оберъ, Мейерберъ и др., но гораздо далѣе въ этомъ направленіи пошелъ Вагнеръ.

Рихардъ Вагнеръ (1813—1883), одна изъ интереснѣйшихъ музыкальныхъ личностей новаго времени, задался цѣлью сдѣлаться реформаторомъ оперы. Онъ рано посвятилъ себя музыкѣ, но учился больше самоучкою. Первая его опера «Ріенци», оконченная имъ въ 1839 г. въ Парижѣ, не имѣетъ значенія ни въ смыслѣ направленія, ни по музыкѣ, безцвѣтной и посредственной. Но уже съ «Моряка скитальца» начинается поворотъ въ его дѣятельности, усиливающійся съ каждою новою его работою. Во время непродолжительнаго пребыванія Вагнера

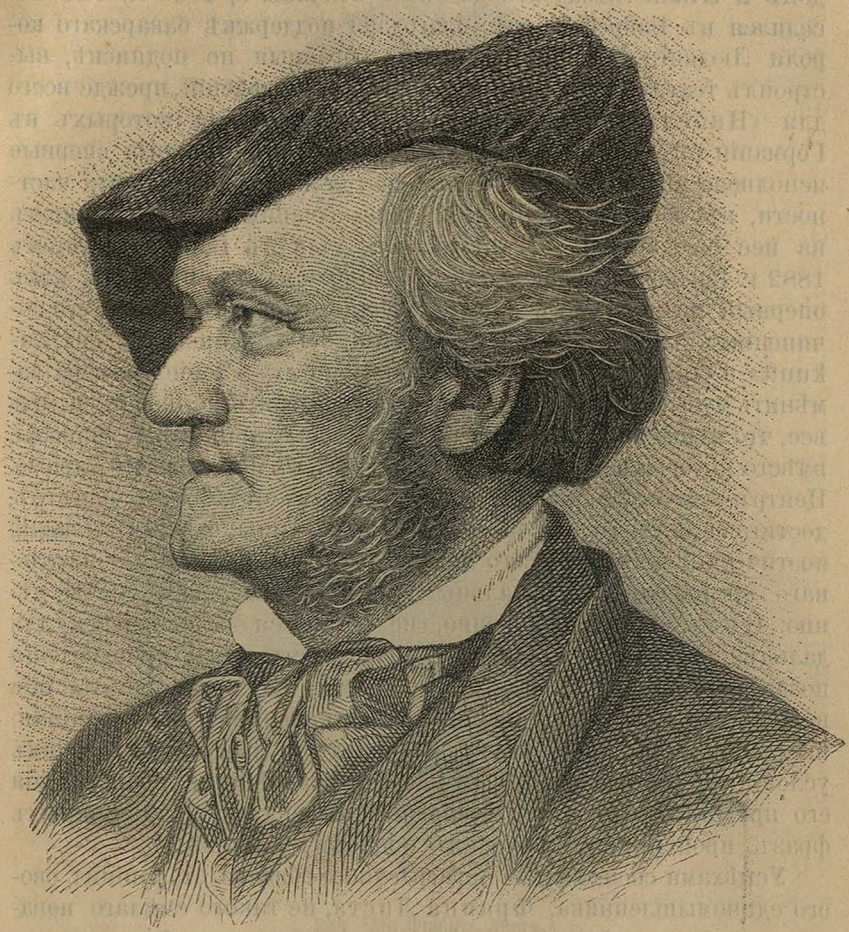


Рис. 149. Рихардъ Вагнеръ.

въ Дрезденѣ, имъ написаны «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ». Политическія смуты 1849 г., въ которыхъ онъ принялъ участіе, заставили Вагнера покинуть Дрезденъ и Германію; только въ 1862 г. онъ получилъ амнистію. Во второй періодъ его жизни, слѣдовавшій за 1849 г., появились «Тристанъ и Изольда», «Мейстерзингеры», затѣмъ по возвращеніи въ Германію обширная тетралогія—«Нибелунги» и, наконецъ, «Парсифаль». Во время сочиненія этихъ оперъ онъ жилъ частью въ Парижѣ, частью въ Швейцаріи, затѣмъ въ Мюнхенѣ, посѣщая также Лон-

донъ и Италію. Незадолго до своей кончины († 1883 г.) онъ поселился въ Байрейтѣ, гдѣ, благодаря поддержкѣ баварскаго короля Людвига II и на средства, собранныя по подпискѣ, выстроилъ театръ спеціально для своихъ произведеній, прежде всего для «Нибелунговъ», быстраго распространенія которыхъ въ Германіи тогда было еще трудно ожидать. Эта трилогія впервые исполнена лѣтомъ 1876 г., но, не смотря на очаровательныя частности, въ общемъ не отвѣтила чрезвычайнымъ возложеннымъ на нее ожиданіямъ. «Парсифаля» дали въ Байрейтѣ лѣтомъ 1882 г. Вагнеръ одновременно прославился какъ писатель, какъ оперный поэтъ и какъ оперный композиторъ. Въ трехъ его сочиненіяхъ «Kunst und Revolution» «Das Kunstwerk der Zukunft» и Oper und Drama» — высказано стремленіе Вагнера замѣнить музыкальный стиль прежней оперы декламаціею и удалить все, что мѣшаетъ успѣшному ходу дѣйствія — аріи, дуэты, финалы, вмѣсто которыхъ онъ вводитъ речитативъ въ перемежку съ аріозо. Центръ тяжести сочиненія переносится имъ отчасти въ оркестръ, достигающій у него рѣдкой, поразительной силы, отчасти въ общій поэтическій замыселъ всего произведенія, не давая исключительнаго предпочтенія музыкальнымъ намѣреніямъ, тѣмъ болѣе пѣнію. Идеалъ Вагнера, конечно, не останется безплоднымъ для дальнѣйшаго развитія оперы; но его собственныя произведенія позднѣйшаго періода его дѣятельности, какъ ни богаты они великолѣпными оркестровыми и музыкальными комбинаціями, направлены къ тому, чтобы подчинить музыку сценическимъ условіямъ. Въ вокальномъ отношеніи позднѣйшія произведенія его представляютъ почти безпрерывный рядъ декламаціонныхъ фразъ, производящій въ концѣ концовъ утомленіе.

Успѣхами своихъ идей Вагнеръ много обязанъ стараніямъ своего единомышленника, Франца Листа, не такого смѣлаго новатора, какъ онъ, тѣмъ не менѣе чрезвычайно способствовавшаго укрѣпленію новаго направленія музыки. Онъ родился въ Венгріи въ 1811 г., публично выступилъ еще ребенкомъ въ Вѣнѣ и быстро сдѣлался однимъ изъ самыхъ выдающихся піанистовъ, когда-либо существовавшихъ. Всюду въ Европѣ онъ принимался съ энтузіазмомъ. Періодъ 1840 — 1848 г. былъ самымъ блестящимъ въ его виртуозной карьерѣ. Затѣмъ онъ сдѣлался дирижеромъ и отдался композиторству, съ 1863 г. жилъ въ Италіи, гдѣ принялъ духовный санъ, а затѣмъ съ 1870 г. вернулся въ Германію. Листъ несомнѣнно блестящій и геніальнѣйшій изъ виртуозовъ новѣйшаго времени. Какъ композиторъ, онъ достигъ высокаго

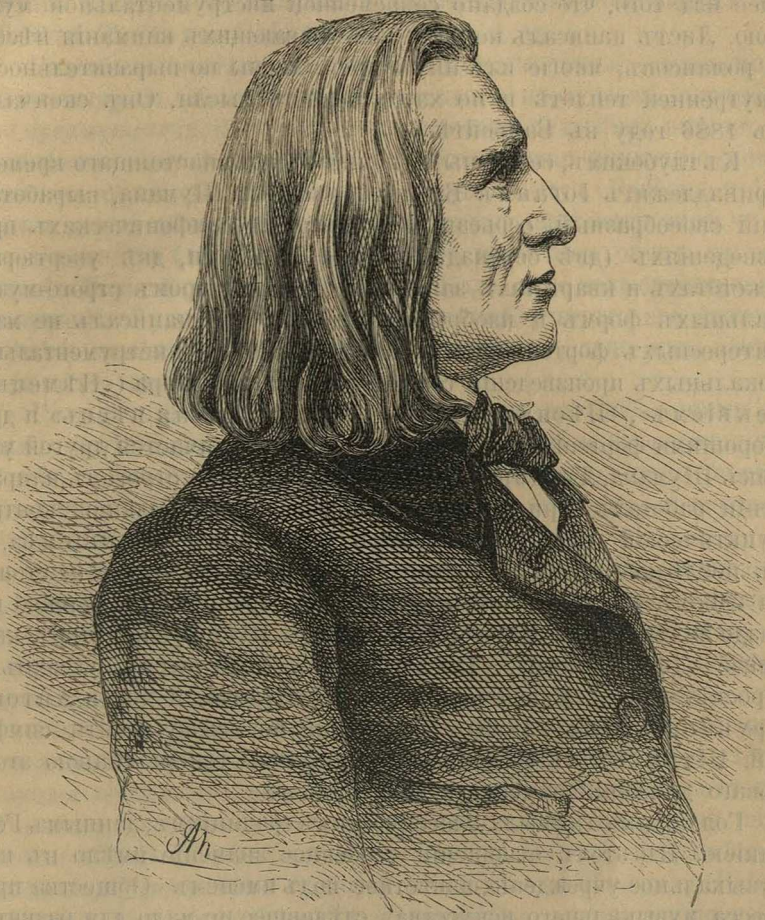


Рис. 150. Францъ Листъ.

значенія, хотя его творческій талантъ не отличался большою оригинальностью: тутъ онъ скорѣе всего только популяризаторъ чужихъ идей, даже когда пишетъ собственную музыку. Со времени его водворенія въ Веймарѣ появились его симфоническія поэмы, имѣвшія большое значеніе для Германіи, какъ попытка дать новую форму, создать родъ свободной симфоніи, связанной одною общею музыкальною идеею, и затѣмъ большія его сочиненія: — «Божественная Комедія», «Фаустъ». Приверженцы новогерманской школы признаютъ эти симфоніи за луч-

шее изъ того, что создано современной инструментальной музыкою. Листъ написалъ не мало заслуживающихъ вниманія пѣсенъ и романсовъ; многіе изъ нихъ превосходны по выразительности, внутренней теплотѣ и по характерности мысли. Онъ скончался въ 1886 году въ Байрейтѣ.

Къ глубокимъ, серьезнымъ композиторамъ настоящаго времени принадлежитъ Іоганнъ Брамсъ, ученикъ Шумана, выработавшій своеобразный, серьезный стиль и въ симфоническихъ произведеніяхъ (двѣ серенады, четыре симфоніи, двѣ увертюры), секстетахъ и квартетахъ заявившій себя мастеромъ строго-музыкальныхъ формъ и изобрѣтательности. Онъ написалъ не мало интересныхъ фортепіанныхъ пьесъ, пѣсенъ и инструментально-вокальныхъ произведеній торжественнаго характера («Нѣмецкій реквіемъ», «Пѣсня судьбы», «Тріумфальная пѣснь» и др.). Хорошими фортепіанными произведеніями отличается другой ученикъ Шумана, Теодоръ Кирхнеръ. Въ болѣе строгомъ направленіи работалъ Фридрихъ Киль, выказавшій большой контрапунктическій талантъ въ своемъ извѣстномъ «Реквіемѣ». И въ послѣднее время нѣмецкое музыкальное искусство не стоитъ на одномъ мѣстѣ. Въ смыслѣ свободы обращенія съ формою гораздо далѣе пошли Вагнера: Рихардъ Штраусъ, авторъ картинъ: «Донъ-Жуанъ», «Такъ говоритъ Заратустра», «Смерть и Просвѣтленіе», «Макбетъ», оперы «Гунтрамъ» и др., и Антонъ Брукнеръ (1824—1898), оставившій не менѣе десяти симфоній. Штраусъ въ особенности считается теперь главою этого новаго движенія нѣмецкаго искусства.

Голландія слѣдовала классическимъ традиціямъ, даннымъ Германіею. Въ этомъ отношеніи особенное значеніе имѣло въ ней музыкальное учрежденіе, извѣстное подъ именемъ «Общества прогресса музыкальнаго искусства», сдѣлавшее не мало для развитія музыкальнаго вкуса въ странѣ. Вслѣдствіе его усилій большинство голландскихъ композиторовъ, не особенно впрочемъ многочисленныхъ, являются защитниками классической музыки и принциповъ строгой нѣмецкой школы. Въ особенности въ этомъ отношеніи надо отмѣтить І. Любека, бывшаго директоромъ амстердамской консерваторіи. І. ванъ-Бри (1801—1857), дирижеръ и композиторъ, оставилъ не малое число большихъ произведеній всякаго рода— кантатъ, мотетовъ, мессъ и симфоній. Затѣмъ назовемъ І. Фергюльста, пользующагося большой репутаціею, В. Николаи, автора извѣстной кантаты «Колоколъ» (на текстъ Шиллера), І. Броэра, не только замѣчательнаго композитора, но и талант-

ливаго историка музыки, оставившаго хорошее сочиненіе въ этой области, Р. Холя, Гейнце, Коэнена и др.

Бельгія въ нынѣшнемъ столѣтіи дала не столько выдающихся композиторовъ, сколько замѣчательныхъ виртуозовъ, скрипачей по преимуществу. Впрочемъ и композиторы-бельгійцы имѣютъ несомнѣнное значеніе, не мало способствовавши движенію искусства на своей родинѣ. Имена Геварта, Бенуа, Гризара и Ганзенса достаточно извѣстны во всемъ музыкальномъ мірѣ.

Ганзенсъ (1802—1871) оставилъ нѣсколько оперъ, въ томъ числѣ «Марію Брабантскую»,«Осаду Калэ», и не мало оркестровыхъ сочиненій. Лучшими его сочиненіями надо считать его ораторіи, «Stabat mater», въ особенности «Реквіемъ», одно изъ замѣчательныхъ произведеній этого рода.

Гевартъ, знаменитый музыкологъ, началъ небольшими операми, успѣхъ которыхъ побудилъ его взяться за произведенія съ болѣе широкими рамками: «Квентинъ Дорваръ» и «Капитанъ Генріо» въ большой мѣрѣ оправдали его надежды, представивъ блестящія стороны таланта этого композитора.

Гризаръ, изящный и остроумный музыкантъ, написавшій для Парижа не мало комическихъ оперъ, можетъ считаться почти французскимъ композиторомъ, такъ какъ вмѣстѣ съ тѣмъ онъ обладаетъ естественностью и наивными качествами старыхъ французскихъ художниковъ.

Если вышеназванныя лица тѣсно соприкасаются съ французскою школою, то наоборотъ младшіе представители бельгійской школы порываютъ связи съ Парижемъ и становятся на сторону Германіи, стараясь вмѣстѣ съ тѣмъ искать самостоятельной, народной почвы. Во главѣ ихъ надо поставить П. Бенуа, автора нѣсколькихъ замѣчательныхъ ораторій и кантатъ: «Шельда», «Война», «Прометей» и въ особенности «Люциферъ», вещи грандіозной по размѣрамъ и интересной съ музыкальной стороны († 1901 г.).

Болѣе композиторовъ распространяли по Европѣ популярность своей родины бельгійскіе виртуозы. Имена скрипачей Арто, Беріо, Вьетана, Исайе, Томсона, віолончелистовъ Серве, Мюнка, Батри, Жакобса, кларнетиста Блаза, піаниста Дюпона и др. всѣмъ извѣстны.

Бельгійцы также сдѣлали не мало по части теоретическихъ музыкальныхъ работъ и по исторіи музыки. Назовемъ Ф. Фетиса (1784—1871), пользовавшагося нѣкогда безусловнымъ авторитетомъ критика и историка. Онъ составилъ «Общую біографію му-

зыкантовъ»,—сочиненіе, не лишенное промаховъ, но полезное во всякомъ случаѣ, «Общую исторію музыки» и т. д.

Гевартъ выпустилъ въ свѣтъ (1881 г.) «Исторію и теорію античной музыки», крупное сочиненіе, удачно разрѣшающее многія задачи, интересующія какъ историческую науку, такъ и современное искусство; книга эта по праву можетъ считаться классическою. Л. Бюрбюръ написалъ не мало монографій, имѣющихъ значеніе для музыкальной исторіи нидерланцевъ.

Ванъ-деръ-Стретенъ въ свою очередь издалъ множество изысканій, имѣющихъ большую цѣнность для исторіи бельгійской музыки. Особенно значительна его книга «Бельгійскіе музыканты до XIX столѣтія», въ которой собраны любопытнѣйшія подробности о прежнихъ фламандскихъ и валлонскихъ музыкантахъ.

Напомнимъ кстати, что и въ Германіи музыкальная теорія и исторія стоятъ на замѣчательной высотѣ. Всѣхъ лицъ, съ блескомъ посвятившихъ себя трудамъ въ этой области, невозможно перечислить, но считаемъ долгомъ упомянуть здѣсь объ Амбросѣ, знаменитомъ историкѣ музыки, отличавшемся широтою взглядовъ и рѣдкою эрудиціею.

Если приходится воздержаться отъ окончательнаго приговора надъ будущимъ современной музыки, то, во всякомъ случаѣ, нельзя отрицать опасности для нея отъ пренебреженія многими изъ новыхъ художниковъ содержаніемъ и истинной красотой въ пользу оркестровой техники и внѣшняго блеска.

Музыка въ Россіи.

Мы имѣемъ только небольшія и отрывочныя свѣдѣнія о положеніи музыки и развитіи музыкальнаго искусства у нашихъ предковъ. Свѣдѣнія эти отчасти заключаются въ указаніяхъ иноземныхъ—греческихъ и арабскихъ, а также русскихъ лѣтописей, отчасти же въ обличительныхъ и увѣщательныхъ посланіяхъ древнѣйшихъ отцовъ Церкви, направленныхъ противъ грѣховныхъ заблужденій народа. Изъ этихъ свѣдѣній, принадлежащихъ въ особенности ко второму источнику, т. е. изъ посланій отцовъ Церкви, укорявшихъ новообращенныхъ христіанъ въ ихъ склонности къ «свистѣнью, гудѣнью, плясанью, и скаканью», видно, что еще въ X и XI вѣкѣ (а стало быть и ранѣе) любовь къ музыкѣ была сильно развита у славянъ. Дѣйствительно, косвенное подтвержденіе этой страсти мы находимъ въ нашихъ историческихъ памятникахъ. Несторова лѣтопись и «Слово о полку Игоревѣ»

сохранили намъ имена пѣвцовъ, пользовавшихся огромною извѣстностью у современниковъ. Встрѣчаемъ указанія въ лѣтописяхъ и на то, что уже въ полкахъ великаго князя Святослава при его походѣ въ Болгарію существовали музыкальные инструменты — бубны и трубы. Разсказывается въ этихъ лѣтописяхъ и объ обязательномъ участіи музыки на великокняжескихъ пирахъ эпохи, о которой идетъ рѣчь.

Но развитію музыкальнаго искусства у русскаго народа не посчастливилось: историческія обстоятельства были противъ него. Мы не можемъ теперь даже и приблизительно опредѣлить самостоятельность музыки, существовавшей при великокняжескихъ дворахъ Южной Россіи, и рѣшить, не вліяло ли на нее искусство сосѣднихъ странъ, Византіи, а также и государствъ Западной Европы. Татарское нашествіе и разоренія русской земли, слѣдовавшія за нимъ непрерывно въ теченіе двухъ вѣковъ, смели съ ея лица начинавшуюся цивилизацію, уничтожили всѣ существовавшіе памятники этой цивилизаціи и вернули страну къ первоначальной дикости. Свѣтское музыкальное искусство, которое несомнѣнно существовало у насъ въ предшествовавшее время, исчезло, свелось цѣликомъ на народную пѣсню, о которой въ эту эпоху мы опять не имѣемъ и, конечно, не можемъ имѣть опредѣленныхъ свѣдѣній. Музыка сохранилась только для нуждъ церкви, въ видѣ церковнаго пѣнія, но и послѣднее было не въ блистательномъ положеніи. Наступаетъ темное время для историка русской музыки. Документовъ для поддержки его взглядовъ почти нѣтъ въ наличности. Можно идти здѣсь только путемъ наведенія, вообще принявъ почти за аксіому, что русское искусство въ сущности шло всегда въ уровень съ искусствомъ Запада. Стояло искусство дурно на Западѣ, напримѣръ церковное вплоть до XV вѣка, и также грубо оно было и въ Россіи; повысился его уровень въ Европѣ — и у насъ тотчасъ отражается это повышеніе. Идеи хотя и распространялись въ то время медленнѣе, чѣмъ теперь, но общеніе народовъ существовало всегда и во всякой области мысли, доказательствъ чего можно привести сколько угодно. Какъ бы то ни было, но если въ XI, XII и частью въ XIII вѣкѣ церковную нашу музыку надо считать значительно подвинувшейся, въ развитіи, на что указываютъ нѣкоторые сохранившіеся памятники этихъ вѣковъ, то послѣ татарскаго погрома надолго умолкаетъ дѣятельность и въ этой области. Даже и въ Сѣверо-Западной Россіи, наименѣе пострадавшей отъ татаръ, напримѣръ въ Новгородской области, церковная музыка дошла до полнаго упадка. Школы цер-

ковнаго пѣнія, начало которыхъ у насъ относится ко временамъ Св. Владиміра, правда продолжали существовать, но преподаваніе тамъ свелось на самые грубые, практическіе пріемы, сохранявшіе развѣ только по традиціи черты прежняго искусства. На отсутствіе для нуждъ церкви сколько-нибудь сносныхъ пѣвцовъ горько жалуются авторитетныя лица, митрополиты и епископы Новгородской земли. Тотъ же порядокъ вещей былъ и въ новослагавшемся Московскомъ государствѣ. Дошло дѣло до того, что для исправленія нашего церковнаго пѣнія царь Іоаннъ Грозный обратился было за опытными пѣвцами въ Западную Европу, но, не дождавшись ихъ, созвалъ (1559 г.) соборъ, который и принялъ нѣкоторыя мѣры для подъема уровня церковнаго пѣнія. Школы послѣдняго снова начали открываться въ разныхъ городахъ, и, повидимому, пѣніе стало-было на твердую почву. Явились композиторы и теоретики, въ числѣ которыхъ можно отмѣтить Савву Рогова (въ Новгородѣ), его учениковъ Ивана Носова и Ивана Шайдурова, изъ которыхъ послѣдній ввелъ довольно опредѣленную систему «помѣтъ», знаковъ, указывающихъ высоту звука и принадлежность мелодіи къ извѣстному церковному гласу — чисто русскую семіографію — и оставившаго теоретическое сочиненіе, «Грамматику». Рядомъ съ «Знаменнымъ» или «Столповымъ» пѣніемъ *), исключительно употреблявшимся для нуждъ церкви,—пѣніемъ, гдѣ мелодія вращается въ предѣлахъ восьми церковныхъ гласовъ, строго подчиняясь ограниченіямъ разнаго рода, существовалъ иной родъ пѣнія, такъ называемое «демественное» пѣніе, болѣе свободнаго характера, менѣе подчинявшееся условнымъ рамкамъ. Это послѣднее было популярнѣе перваго, заключая въ себѣ элементы свѣтскаго характера; лѣтописи называютъ его «самымъ прекраснымъ». Быть можетъ, оно могло стать новымъ источникомъ развитія нашей музыки вообще, но вышло иначе. Церковь у насъ, какъ въ свое время на Западѣ, все еще продолжала относиться недоброжелательно къ свѣтскому искусству, старалась подавить его, чего ей было легко достигнуть, вслѣдствіе исключительнаго значенія ея въ жизни тогдашняго общества. Демественное пѣніе, которое нѣкоторыми авторами совершенно ошибочно считалось назначеннымъ исключительно для домашняго обихода, мало-по-малу совсѣмъ слилось съ церковнымъ, такъ какъ въ него вошли съ теченіемъ времени строгіе церковные элементы, существенно

*) Нотные знаки въ древности называли у насъ «знаменами»; знакъ по-славянски назывался «столпъ».

вліявшіе на его характеръ. Хотя въ церкви оно занимало только второстепенное мѣсто, но для свѣтскаго искусства уже было потеряно. Въ свою очередь инструментальная музыка, зачатки которой мы видимъ у скомороховъ, — ихъ можно считать за тогдашнихъ представителей нашей свѣтской музыки вообще, — при Борисѣ и Лжедимитріѣ начинавшая было пользоваться покровительствомъ власти, получаетъ въ началѣ XVII вѣка сильный ударъ, помѣшавшій ея дальнѣйшему развитію. Смутное время съ его неурядицами заставило многихъ искать успокоенія въ идеалахъ благочестія и тишины. Цари Михаилъ и Алексѣй, считавшіе долгомъ мудрой политики водворять добрые нравы, издавали мѣры противъ музыки, требовавшіяся отъ нихъ представителями духовной власти. Противъ скомороховъ объявлялись грозные указы, цѣлые возы отобранныхъ инструментовъ сжигались властями, увеселенія вообще преслѣдовались. Послѣдствіемъ этихъ мѣръ былъ несомнѣнный ударъ, и надолго, самостоятельности русской музыки, ея собственному и независимому теченію,—ударъ, отъ котораго она начала оправляться только въ послѣднемъ вѣкѣ, обращаясь, какъ къ первоначальному источнику, къ народнымъ пѣснямъ, результаты чего могутъ окончательно сказаться только въ будущемъ. Какъ бы то ни было, помѣшать существованію музыкальнаго искуства, существованію въ русскомъ народѣ склонности къ музыкѣ, эти мѣры, конечно, не могли, тѣмъ болѣе, что этимъ мѣрамъ даже во дворцѣ и въ высшихъ слояхъ русскаго общества мѣшало иноземное вліяніе, начинавшее снова проникать съ большою силою въ Россію. Самъ царь Алексѣй допустилъ во второй половинѣ своего царствованія театральныя представленія во дворцѣ и завелъ штатъ иноземныхъ артистовъ, игравшихъ на разныхъ инструментахъ. Ближайшіе къ нему бояре слѣдовали царскому примѣру. Извѣстно затѣмъ, какъ царствованіе Петра Великаго рѣзко измѣнило весь строй нашей жизни.

Петръ Великій не любилъ музыки; онъ цѣнилъ только церковное пѣніе, но, вводя въ государствѣ всякаго рода новшества, заботился и объ искусствѣ. Военная музыка получила при немъ болѣе правильную организацію; въ свою очередь при Дворѣ появился, кромѣ пѣвчихъ, давно уже существовавшихъ у московскихъ государей, инструментальный оркестръ. Петръ думалъ даже объ устройствѣ театра, что, однако, ему не удалось осуществить; оперный театръ, именно итальянская опера, явился у насъ впервые при Аннѣ Ивановнѣ, а прочное положеніе получилъ при императрицѣ Елисаветѣ.

Между тѣмъ церковное пѣніе въ Россіи, объ исправленіи котораго заботился еще Іоаннъ Грозный, оставалось въ сущности съ прежними недостатками и неблагочиніемъ, чему причиною несомнѣнно была и смутная эпоха въ государственной нашей жизни конца XVI и начала XVII вѣка. Исправленіе церковныхъ книгъ, начавшееся при Алексѣѣ Михайловичѣ, стояло въ связи съ исправленіемъ церковнаго пѣнія; значеніе послѣдняго исправленія въ быстромъ развитіи нашего старообрядчества играетъ гораздо важнѣйшую роль, чѣмъ обыкновенно думаютъ, и не даромъ впослѣдствіи правительству приходилось позволять обращаться къ раскольничьимъ источникамъ для провѣрки церковныхъ напѣвовъ. Это время слѣдуетъ обозначить эпохою борьбы безлинейнаго пѣнія съ линейнымъ. За первое стояли ревнители старины; за второе, пришедшее къ намъ черезъ Малороссію и Юго-Западный край, царь Алексѣй Михайловичъ и патріархъ Никонъ. Линейная семіографія *), употреблявшаяся для многоголоснаго, партеснаго пѣнія, получила офиціальную поддержку; во всякомъ случаѣ оно должно было одержать верхъ, составляя новый, дальнѣйшій шагъ искусства. Поэтому съ начала XVIII вѣка оно вошло у насъ во всеобщее употребленіе, кромѣ старообрядцевъ, оставшихся при прежнемъ способѣ музыкальнаго письма, при крюкахъ.

Изъ теоретиковъ этого времени---первой и второй половины XVII вѣка—назовемъ Александра Мезенца, (автора «Азбуки знаменнаго пѣнія») Дылецкаго (автора книги «Мусикія»), дьякона Коренева. Что касается до композиторовъ этого времени, ихъ число было не малое. По крайней мѣрѣ въ библіотекѣ московскаго синодальнаго училища собрана богатая коллекція партитуръ того времени,—партитуръ, однако, еще не разобранныхъ. Въ числѣ рукописей этого времени попадаются сочиненія на 8, 10, 12, даже 16 реальныхъ голосовъ. Разборъ этихъ рукописей представитъ несомнѣнный интересъ, ознакомивъ насъ съ дѣйствительнымъ состояніемъ нашей церковной музыки второй половины XVII столѣтія.

Съ начала XVIII вѣка иностранное вліяніе широкою волною захватываетъ всѣ стороны русской жизни. Не избѣгаютъ его наше церковное пѣніе, ни едва только-что начинавшаяся возрождаться свѣтская музыка. На первое вліяютъ итальянскіе композиторы,

---

*) Есть мнѣніе, что линейная семіографія была изобрѣтена русскими; но оно не выдерживаетъ критики.

призванные въ Россію и жившіе у насъ по долгу—Цопписъ, Галуппи, Сарти, а также наша молодежь, обучавшаяся въ Италіи, гдѣ она проникалась принципами западной музыкальной науки. Такъ учились въ Италіи духовные авторы—Березовскій (1745—1777), Ведель, Бортнянскій (1751—1825), Дехтеревъ (1766—1813). Всѣ они, въ особенности же Бортнянскій, болѣе или менѣе подчинились итальянскому вліянію и наложили на наше церковное пѣніе извѣстный чужой отпечатокъ. Въ сочиненіяхъ Березовскаго, напримѣръ, недостаетъ настоящаго характера православнаго церковнаго пѣнія, не смотря на всѣ ихъ достоинства. Бортнянскій, стиль котораго напоминаетъ венеціанскую школу, оказалъ значительныя услуги музыкальной части нашего Богослуженія, вернувшись къ простотѣ стиля, который началъ было искажаться подъ вліяніемъ вкуса къ итальянской оперѣ, развившагося въ нашемъ высшемъ обществѣ. Правительство, продолжая свою старую задачу исправленія церковнаго пѣнія, нѣсколько разъ пробовало, во второй половинѣ XVIII и въ прошломъ столѣтіи, очистить это пѣніе отъ чуждыхъ наростовъ; но дѣло, требующее глубокихъ знаній не нѣсколькихъ, а многихъ лицъ, останавливалось всегда на полпути. Въ послѣднее время эти стремленія къ очищенію стиля церковнаго пѣнія возродились энергичнѣе, чѣмъ когда-либо, но о результатахъ ихъ говорить было бы пока преждевременно. Обратимъ во всякомъ случаѣ вниманіе на попытки исправленія какъ 1770 года, такъ и на старанія А. Львова, отчасти о. Разумовскаго, Потулова, Турчанинова и нѣкоторыхъ другихъ лицъ. Попытки 1770 года и работы Львова, въ качествѣ директора Придворной пѣвческой капеллы, имѣвшаго особое вліяніе на пересмотръ церковнаго пѣнія и гармонизировавшаго вмѣстѣ съ своими помощниками по капеллѣ большое число древнихъ напѣвовъ, въ свое время считались образцовыми, были поддерживаемы офиціально, но потомъ оказались полными недостатковъ. Не смотря на то, въ извѣстномъ смыслѣ работы Львова, по сравненію съ прежними временами, представляютъ большой шагъ впередъ, особливо относительно соблюденія правильности декламаціи и точности ритма.

Хотя придворный оркестръ существовалъ уже при Петрѣ I, какъ мы замѣтили выше, но правильная основа ему была положена отчасти при Петрѣ II, главное же—при Аннѣ Ивановнѣ, благодаря стараніямъ итальянскаго композитора Фр. Арайи, занимающаго видное мѣсто въ исторіи музыки Россіи, при императрицахъ Аннѣ и Елисаветѣ. Придворный оркестръ, состоявшій

при Петрѣ Великомъ изъ 20 человѣкъ, увеличился въ это время до 40, представляя точную копію итальянскихъ оркестровъ того времени, считавшихся первыми въ Европѣ. Впослѣдствіи, въ концѣ царствованія Елисаветы и въ началѣ царствованія Екатерины II, оркестръ достигъ уже численности 80 артистовъ, превосходя или равняясь съ самыми знаменитыми придворными оркестрами Европы. Первою оперою, вообще поставленною въ Петербургѣ, была не опера Арайи «Альбіацаръ», какъ обыкновенно утверждаютъ историки нашего театра, а «Сила любви и ненависти» (тоже Арайи), и дана впервые въ 1736 году. Она имѣла огромный успѣхъ и сразу создала популярность композитору. Первая опера, текстъ которой, по крайней мѣрѣ, принадлежалъ русскому, именно Сумарокову, но музыка все-таки оставалась итальянскою (будучи написана Арайею), поставлена въ 1759 году и называлась «Цефалъ и Прокрида». Эта опера долго почему-то считалась первою русскою оперою. Новѣйшія, болѣе тщательныя изслѣдованія показали, что въ этомъ же 1759 году была написана и поставлена чисто русская опера, въ которой текстъ принадлежалъ знаменитому впослѣдствіи И. Дмитревскому, а музыка—основателю русскаго театра, не менѣе знаменитому актеру Ѳ. Волкову. Называлась опера «Танюшею». Такъ какъ Волковъ не былъ настоящимъ музыкантомъ, то должно думать, что опера его была только очень слабою попыткою дать музыкально-сценическую пьесу въ русскомъ духѣ. Всего вѣроятнѣе она представляла изъ себя нѣчто въ родѣ водевиля съ пѣніемъ, какими были всѣ русскія оперы XVIII столѣтія, писанныя уже гораздо позднѣе. Вообще русскія оперы, объ авторахъ которыхъ мы сейчасъ скажемъ, представляли изъ себя сколокъ съ нѣмецкой и французской оперетты прошлаго вѣка, т. е. отличались самыми незамысловатыми формами: аріи и дуэты имѣли форму куплетовъ, къ которымъ иногда присоединялся хоръ; разговоръ безъ музыки замѣнялъ речитативъ, ансамблей не было; оркестровка была самая простая, ограничиваясь однимъ струннымъ квартетомъ, къ которому изрѣдка прибавлялся какой-нибудь духовой инструментъ. Оперы, писанныя русскими композиторами, оставались такими до начала слѣдующаго вѣка включительно, когда повышеніе уровня музыкальныхъ требованій въ русскомъ обществѣ заставило композиторовъ конца александровскаго времени относиться серьезнѣе къ своему дѣлу.

Возвращаемся, однако, къ русскимъ авторамъ царствованія Екатерины II. Ихъ было немного: Ѳоминъ, Матинскій, Пашкевичъ, Титовъ, отчасти Кашинъ. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ Матинскій

и Кашинъ, были дворовыми людьми и меценатству или барской прихоти своихъ господъ были обязаны возможности изучать музыку серьезно, иногда даже за границею. Ѳоминъ написалъ нѣсколько оперъ, изъ которыхъ «Анюта», «Ямщики на подставѣ» и «Мельникъ» пользовались огромною извѣстностью; послѣдній, впрочемъ, едва ли не вслѣдствіе либретто, написаннаго извѣстнымъ Аблесимовымъ и чрезвычайно заинтересовавшаго публику. Успѣхъ «Мельника» сохранился до пятидесятыхъ годовъ XIX вѣка, когда его пытались возобновить. «Анюта» была первою попыткою послѣ торжественныхъ и миѳологическихъ сюжетовъ обратиться къ чисто русской жизни,—попыткою, и у насъ поразившею своею оригинальностью, подобно тому какъ «Сельскій колдунъ» Руссо поразилъ придворныхъ Людовика XV неожиданнымъ обращеніемъ къ сельской простотѣ. Изъ оперъ Матинскаго огромнымъ успѣхомъ пользовался «Гостиный дворъ», рисовавшій нравы современнаго купечества, также «Перерожденіе». Изъ оперъ В. Титова надо назвать «Ямъ», «Посидѣлки», «Татьяну на Воробьевыхъ горахъ», «Филаткину свадьбу». «Татьяна» была переведена на французскій языкъ и давалась труппою Боальдьё, когда этотъ композиторъ въ первое десятилѣтіе прошлаго вѣка находился во главѣ французской оперы въ Петербургѣ.

Хотя вообще всѣ оперы русскихъ авторовъ имѣли успѣхъ, но итальянскія и вообще иностранныя оперы еще болѣе нравились русскому обществу, что и понятно, такъ какъ послѣднія являлись въ образцовомъ исполненіи иностранныхъ знаменитостей и въ блескѣ современной техники, стоявшей на Западѣ выше, чѣмъ у насъ. Не мудрено поэтому, что иностранная опера преобладала у насъ не только при Екатеринѣ, но также и при Александрѣ I и затѣмъ при Николаѣ I, причемъ господство попеременно принадлежало то итальянскимъ, то французскимъ, то нѣмецкимъ произведеніямъ. Русская же опера развивалась медленно и сплошь и рядомъ находилась цѣликомъ въ рукахъ иностранцевъ. Мы видѣли, что еще въ XVIII вѣкѣ итальянцы, находившіеся въ Петербургѣ, писали quasi русскія оперы. К. Кавосъ (1775—1842), въ началѣ прошлаго вѣка поселившійся въ Россіи, долгое время имѣлъ особое значеніе для русской оперной сцены, дирижеромъ которой оставался до своей смерти. Это былъ талантливый музыкантъ, серьезно старавшійся быть полезнымъ своему новому отечеству. Онъ написалъ не мало русскихъ оперъ (на русскіе сюжеты, по крайней мѣрѣ), пользуясь притомъ и народными нашими пѣснями, какъ, напримѣръ, «Жаръ птица», «Князь-Неви-

димка», «Мирослава», «Илья-Богатырь», «Бѣглецъ отъ невѣсты», «Леста, днѣпровская русалка» (передѣлка вмѣстѣ съ Давыдовымъ на русскій ладъ извѣстной нѣмецкой оперы того времени). Всѣ эти оперы по своей фактурѣ и формамъ не представляли ничего выдающагося и оригинальнаго, но нравились, такъ какъ были сдѣланы ловкою рукою. Гораздо болѣе серьезное значеніе имѣлъ его «Сусанинъ», пользовавшійся популярностью до тѣхъ поръ, пока его не затмила «Жизнь за Царя» Глинки. «Сусанинъ» отличался уже извѣстною близостью къ русскому народному духу, и это обстоятельство, въ связи съ патріотическимъ сюжетомъ оперы, обезпечило его успѣхъ.

Изъ другихъ авторовъ александровскаго времени и отчасти начала царствованія Николая I надо назвать Кашина, написавшаго оперу «Нурманталъ», Давыдова, Сапіенца, Алябьева, затѣмъ Верстовскаго (1799—1862), знаменитаго автора «Аскольдовой могилы». Эта опера, написанная подъ несомнѣннымъ вліяніемъ «Волшебнаго стрѣлка» Вебера, представляетъ большой шагъ впередъ, по сравненію съ операми предшествовавшихъ русскихъ авторовъ, какъ въ народно-музыкальномъ отношеніи, такъ и въ пониманіи сценическихъ требованій. Несомнѣнно, что Верстовскій, будь онъ технически сильнѣе, отнесясь къ искусству менѣе дилетантски (онъ былъ богатымъ бариномъ и впослѣдствіи директоромъ московскаго театра), могъ бы оставить видный слѣдъ въ области музыкально-сценическаго русскаго искусства: таланта у него было достаточно. Но дилетантизмъ, а быть-можетъ иныя условія помѣшали ему работать серьезно, и «Аскольдова могила» остается лучшимъ доказательствомъ его способностей и лучшею изъ его раннихъ и позднихъ произведеній («Панъ Твардовскій», «Громобой», «Двѣнадцать спящихъ дѣвъ» и др.).

Выше замѣчено уже, что уровень музыкальной образованности русскаго общества XVIII столѣтія и первыхъ сорока годовъ слѣдующаго столѣтія былъ невысокъ. Тѣмъ не менѣе концерты существовали уже и въ восемнадцатомъ столѣтіи, и не только дававшіеся пріѣзжими артистами; существовали и правильно организованные концерты, устраивавшіеся нашими музыкальными обществами того времени или, какъ ихъ называли тогда, музыкальными клубами, которыхъ въ Петербургѣ было два. Затѣмъ въ началѣ слѣдующаго вѣка (1804) основано у насъ долго пользовавшееся большою извѣстностью петербургское Филармоническое общество, а въ сороковыхъ годахъ Концертное общество (при Пѣвческой капеллѣ). Изъ русскихъ виртуозовъ

временъ Екатерины назовемъ скрипача Хандошкина, чрезвычайно цѣнимаго современниками. Авторовъ романсовъ и пѣсенъ было много: Сарти, Титовъ, Кашинъ, Струйскій, Козловскій и др. Пѣвцы, если разбирать строго, врядъ ли отличались искусствомъ, не смотря на то, что многіе имѣли громкія имена. Если Кавосу приходилось «натаскивать» пѣвцовъ, какъ канареекъ, то ясно, что дѣятели предыдущихъ поколѣній были еще слабѣе этихъ пѣвцовъ. Можетъ быть, знаменитая Лиза Сандунова, какъ и не менѣе знаменитая Семенова, годились въ сущности только для водевиля, а не для серьезной оперы. Не даромъ много лѣтъ спустя,—а по контрактамъ вплоть до 70-хъ годовъ XIX столѣтія,—еще существовалъ обычай заставлять русскихъ пѣвцовъ пѣть не только въ операхъ, но и въ водевиляхъ. Дѣйствительно знающихъ свое дѣло, выдающихся пѣвцовъ нельзя было бы заставить это дѣлать, какъ нельзя было заставить пѣть въ водевилѣ еще въ 20-хъ годахъ XIX столѣтія дѣйствительно прекрасную нашу пѣвицу Фодоръ (Федорову). Какъ бы то ни было, назовемъ здѣсь изъ пѣвцовъ времени Александра I и Николая I — Самойлова, Воробьеву, Черникову, Степанову, Петрова, Петрову-Воробьеву, Бантышева. Кто дѣйствительно сдѣлалъ себѣ европейское имя и былъ превосходнымъ пѣвцомъ, это—Ивановъ, въ началѣ тридцатыхъ годовъ навсегда оставившій Россію.

М. И. Глинка (1804—1856) является истиннымъ создателемъ нашего музыкально-сценическаго искусства, какъ занимаетъ мѣсто и основателя русской музыкальной школы вообще. Онъ соединилъ въ себѣ предшествовавшіе ему элементы, переработалъ ихъ при помощи западной науки и сталъ въ основу всего послѣдующаго движенія русской музыки, явившись во всеоружіи знанія и таланта. Онъ обладалъ рѣдкимъ мелодическимъ даромъ, причемъ его мелодія легко принимала обороты тѣхъ народностей, которыя имъ избирались. Нечего говорить о русскихъ народныхъ мелодіяхъ, характеръ которыхъ еще съ дѣтства былъ усвоенъ имъ до такой степени, что заглушить его не могло вліяніе иностранной музыки, которой легко подчинялись другіе. «Жизнь за Царя» составила эру въ нашемъ искусствѣ, явившись оперою, которая по ширинѣ общихъ своихъ художественныхъ взглядовъ и по подробностямъ работы не уступала произведеніямъ любого изъ самыхъ выдающихся художниковъ Запада. За нею слѣдовалъ «Русланъ», должному успѣху котораго, къ сожалѣнію, нѣсколько помѣшало его либретто, но въ музыкальномъ отношеніи давшій возможность таланту Глинки высказаться еще богаче и разнообразнѣе.

Востокъ, между прочимъ, тутъ переданъ имъ особенно роскошными красками. «Русланъ» является высшимъ выраженіемъ тѣхъ художественныхъ взглядовъ на оперу, которые, будучи положены въ основу своихъ работъ Моцартомъ, держались въ Европѣ вплоть до Вагнера. Глинка оставилъ немного произведеній оркестровой музыки («Аррагонская хота», «Камаринская», «Князь Холмскій», «Ночь въ Мадридѣ»), но далъ въ нихъ яркіе образы разносторонности своего генія. Романсы его (около 70), бывшіе въ свое время выдающимися, отличаются рѣдкою красотою мелодій и вмѣстѣ правдивостью выраженія. Популярность, полученная ими въ моментъ ихъ появленія, едва ослабѣваетъ въ наши дни. Кое-что написано имъ и для фортепіано, а также въ области камерной музыки; но эти пьесы не имѣютъ особеннаго значенія. Подъ конецъ жизни Глинка обратился къ области церковной музыки, и хотя попытки, сдѣланныя имъ тутъ, интересны, но смерть помѣшала ему выполнить его замыслы, о чемъ можно только пожалѣть, потому что, независимо отъ его дарованія, онъ видѣлъ ошибки современныхъ ему дѣятелей въ этой области.

А. С. Даргомыжскій (1813—1869) работалъ почти одновременно съ Глинкою, подпавъ всецѣло его вліянію. Въ ранней молодости онъ подражалъ французской школѣ, плодомъ чего явилась его «Эсмеральда», даже и написанная на французскомъ языкѣ. Послѣдовавъ за Глинкою, онъ далъ «Русалку», произведеніе весьма почтенное, хотя не особенно выдержанное. Даргомыжскій по непосредственному музыкальному дарованію стоитъ ниже Глинки, но въ характерѣ его дарованія была драматическая жилка, тогда какъ Глинка если не былъ исключительно только лирикомъ, то все-таки меньше Даргомыжскаго обращалъ вниманія на драматическую сторону своихъ произведеній. Поэтому лучшими страницами въ «Русалкѣ» являются не лирическія мѣста, а драматическія. Эта сторона таланта Даргомыжскаго заставила его впослѣдствіи взяться за «Каменнаго Гостя», гдѣ онъ пробовалъ вернуться къ теоріямъ итальянцевъ Пери и Каччини, первыхъ основателей оперы, откинувъ цѣликомъ музыкальный лиризмъ и ограничившись речитативомъ и аріозо, сообразно драматическимъ положеніямъ текста. Эта опера, поставленная уже послѣ его смерти (1870), вызвала въ свое время жаркую полемику, но сколько-нибудь серьезнаго успѣха не имѣла, не найдя послѣдователей даже среди единомышленниковъ автора. Кромѣ названныхъ оперъ, у Даргомыжскаго есть еще одноактная опера-балетъ «Торжество Вакха», дававшаяся въ Москвѣ, но безъ боль-

Рис. 151. М. И. Глинка.

шого успѣха. Романсовъ Даргомыжскій оставилъ около сотни изъ которыхъ самые замѣчательные именно тѣ, гдѣ онъ старался передать драматическое настроеніе текста. По сравненію со слащавыми романсами большинства его современниковъ они составляютъ огромный шагъ впередъ. Въ области инструментальной музыки имъ сдѣлано мало. Извѣстностью пользуются его «Казачокъ», подражающій «Камаринской» Глинки, и «Чухонская фантазія».

Изъ современныхъ Глинкѣ второстепенныхъ оперныхъ композиторовъ надо назвать Ѳ. Толстого, автора «Парижскаго шалуна» и нѣкоторыхъ другихъ оперъ, А. Львова (1799—1870), автора «Ундины» и «Старосты», Ю. Арнольда, написавшаго «Ночь наканунѣ Ивана Купалы», и др. Львовъ, о работахъ котораго въ области православнаго церковнаго пѣнія уже было говорено выше, написалъ также и католическій «Stabat mater».

Переходимъ теперь къ слѣдующему поколѣнію композиторовъ. А. Н. Сѣровъ (1820—1871) развитіемъ своего таланта былъ исключительно обязанъ самому себѣ, что отразилось на его работахъ. Въ его сочиненіяхъ нѣтъ гибкости и тонкости чисто музыкальнаго выраженія, являющихся необходимымъ даже для опернаго стиля, повидимому требующаго меньшаго разнообразія этого выраженія. Несомнѣнно, что, изучая авторовъ, нравившихся ему, Сѣровъ пренебрегъ многими значительными произведеніями и композиторами, и это не прошло безслѣдно для его развитія. Этимъ должно объяснить отсутствіе тонкихъ деталей въ его работахъ и безъ того, по принципу, отличающихся монументальною, декоративною манерою письма. По своей манерѣ Сѣровъ, отнюдь непохожій на Вагнера или похожій только на Вагнера перваго періода, идеи котораго онъ раздѣлялъ больше въ теоріи, чѣмъ на практикѣ, стоитъ нѣсколько особнякомъ отъ другихъ нашихъ оперныхъ композиторовъ. Будучи долго блестящимъ критикомъ, онъ довольно поздно выступилъ съ своими операми, именно въ послѣднія десять лѣтъ жизни. Всѣ три оперы его — «Юдифь», «Рогнѣда», «Вражья сила» имѣли блестящій успѣхъ, прежде всего по ихъ большой сценичности и обезпечили ему широкую популярность. Помимо оперы, въ другихъ областяхъ музыкальнаго искусства онъ работалъ мало, и эти работы не имѣютъ цѣнности.

Рядомъ съ Сѣровымъ надо поставить А. Г. Рубинштейна (1829—1894), въ сущности даже нѣсколько схожаго съ нимъ по манерѣ опернаго письма. Рубинштейнъ отличался чрезвычайною плодовитостью. Онъ написалъ множество произведеній и притомъ во всѣхъ родахъ музыкальнаго искусства. Будучи геніальнымъ піанистомъ, онъ далъ массу пьесъ для фортепіано, въ большинствѣ случаевъ крайне интересныхъ и своимъ техническимъ стилемъ непохожихъ на сочиненія другихъ піанистовъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ не было ни одной области музыкальнаго искусства, гдѣ бы онъ не работалъ и притомъ съ успѣхомъ. Изъ его оперъ выдаются и особенно извѣстностью пользуются «Демонъ»,

Рис. 152. А. Г. Рубинштейнъ.

также какъ «Маккавеи» и «Неронъ»; кромѣ того надо назвать «Фераморса», «Купца Калашникова», «Дѣтей степей», и пр. Изъ ораторій его заслуживаютъ вниманія: «Вавилонское столпотвореніе», Моисей», и «Хритосъ», поставленный въ Бременѣ (1895 г.). Въ области инструментальной, кромѣ всевозможныхъ камерныхъ произведеній, слѣдуетъ указать на его симфоніи и симфоническія фантазіи и картины, напр. «Иванъ Грозный», «Донъ-Кихотъ»

и т. д. Балетъ также не былъ оставленъ имъ безъ вниманія. Имъ написана «Виноградная лоза», произведеніе, которое, однако, пока осталось непоставленнымъ у насъ; только отдѣльныя его картины даны въ Вѣнѣ. Романсовъ у него множество, и нѣкоторые изъ нихъ — «Персидскія пѣсни», «Азра», «Ночь», «Пандеро», «Блеститъ роса» и т. д. — пользуются широкою и заслуженною популярностью. Въ этихъ романсахъ, какъ и въ своихъ инструментальныхъ произведеніяхъ, Рубинштейнъ приближается къ нѣмецкой школѣ, подъ вліяніемъ которой прошли его дѣтство и юность. Съ большимъ успѣхомъ онъ обращался къ картинамъ Востока, оставаясь тутъ самостоятельнымъ и независимымъ отъ Глинки и какихъ бы то ни было нашихъ и иностранныхъ композиторовъ. Къ числу заслугъ его надо отнести устройство имъ первой въ Россіи консерваторіи (петербургской, 1863 г.), директоромъ которой онъ былъ дважды и по нѣсколько лѣтъ, и твердую постановку Русскаго Музыкальнаго общества, развитіе котораго принесло огромную пользу музыкальному искусству. Рубинштейнъ вообще отличался организаторскимъ талантомъ.

Послѣ Глинки въ нашемъ музыкальномъ мірѣ замѣчается нѣкоторое раздвоеніе. Мы видимъ два направленія, въ сущности одинаково прогрессивныя, но различающіяся въ нѣкоторыхъ подробностяхъ и пріемахъ творчества. Нѣкогда казалось, что именно во взглядахъ на оперу лежалъ главный пунктъ разногласія двухъ направленій; казалось, что «Каменный Гость» долженъ послужить исходною точкою одного изъ этихъ направленій. На дѣлѣ оказалось, что въ настоящее время принципы этой оперы радикально отложены въ сторону и позабыты, и теперь вообще всѣ русскіе композиторы идутъ приблизительно однимъ и тѣмъ же общимъ для всѣхъ путемъ, различаясь скорѣе индивидуальностью своего таланта, обусловливающею извѣстные оттѣнки въ манерѣ, чѣмъ направленіемъ. Вообще главными чертами русской школы какъ въ ея оперныхъ, такъ и въ симфоническихъ произведеніяхъ слѣдуетъ признать свободу формъ, обращеніе къ народности и яркость инструментовки.

Ближе всѣхъ къ Глинкѣ, по всѣмъ пріемамъ своей манеры, стоитъ М. А. Балакиревъ (род. 1836 г.), прекрасный талантъ котораго, однако, далъ до сихъ поръ очень немного произведеній, преимущественно въ области оркестровой — увертюру и антракты къ «Королю Лиру», двѣ увертюры на русскія темы, симфоническую картину «Тамара», увертюру на тему испанскаго марша и симфонію (C-dur). Имъ написано также около трехъ де-

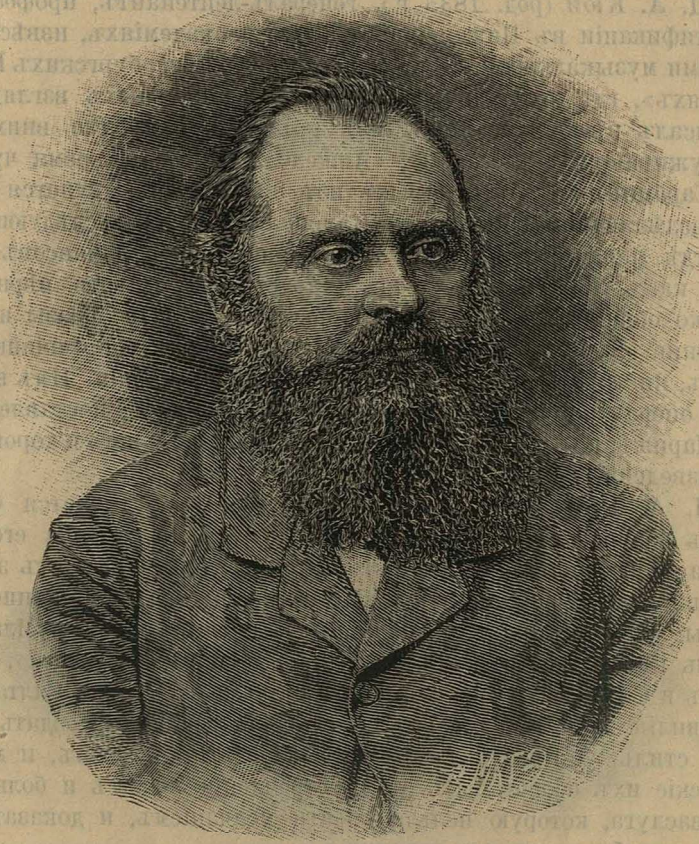


Рис. 153. М. А. Балакиревъ.

сятковъ романсовъ, отчасти не отходящихъ по манерѣ отъ манеры Глинки. Нѣкоторые изъ нихъ очень популярны. Романсы послѣдняго времени носятъ, впрочемъ, иной, не глинкинскій характеръ. Изъ другихъ его работъ особеннаго вниманія заслуживаетъ «Сборникъ народныхъ пѣсенъ», имѣющій значеніе какъ первый опытъ записи народныхъ мелодій, сдѣланный въ наши дни хорошимъ музыкантомъ, а также гармонизованный имъ сборникъ пѣсенъ, собранныхъ Г. Дютшемъ въ Сѣверномъ краѣ. Балакиревъ зарекомендовалъ себя въ качествѣ дирижера. Въ царствованіе Александра III онъ состоялъ инспекторомъ Пѣвческой капеллы. Вмѣстѣ съ Ломакинымъ имъ основана безплатная музыкальная школа въ Петербургѣ.

Ц. А. Кюи (род. 1835 г.), генералъ-лейтенантъ, профессоръ фортификаціи въ Инженерной и другихъ академіяхъ, извѣстный своими музыкальными фельетонами въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», гдѣ являлся защитникомъ радикальныхъ взглядовъ, написалъ нѣсколько оперъ, изъ которыхъ наиболѣе вниманія заслуживаютъ «Ратклифъ», «Анжело», «Пиръ во время чумы» и «Сарацинъ». Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ авторъ является если не раздѣляющимъ принципы «Каменнаго Гостя», то слѣдующимъ кое-гдѣ манерѣ этой оперы. Въ большей части романсовъ своихъ, какъ и въ операхъ, онъ старается передавать вѣрно не только общее настроеніе текста, но и отдѣльныя фразы и выраженія. Кюи написалъ значительное число фортепіанныхъ пьесъ, инструментальныхъ и оркестровыхъ сочиненій. Имъ написана опера «Флибустьеръ» на французскій текстъ, поставленная въ Парижѣ, но безъ особеннаго успѣха. Не мало у него и хоровыхъ произведеній.

Н. А. Римскій-Корсаковъ (род. 1840) отличается большимъ разнообразіемъ дарованія. Мелодическая сторона его таланта неособенно широка, но этотъ композиторъ обладаетъ замѣчательнымъ чувствовъ музыкальнаго изящества. Имъ написаны оперы: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снѣгурочка», «Млада», «Ночь предъ Рождествомъ», «Садко», «Боярыня Шелога», «Моцартъ и Сальери», «Царская невѣста», «Сказка о царѣ Салтанѣ», «Сервилія». Въ операхъ онъ сознательно стремился создать русскій стиль, употребляя и мелодіи народныхъ пѣсенъ, и мелодическіе ихъ обороты. Въ этомъ стремленіи лежатъ и большая его заслуга, которую нельзя обойти молчаніемъ, и доказательство своеобразности его дарованія.

Большее значеніе имѣетъ Римскій-Корсаковъ въ области оркестровой музыки, гдѣ имъ написано множество интересныхъ и блестяще оркестрованныхъ вещей: «Садко», «Антаръ», «Шехеразада», «Испанское капричіо», двѣ симфоніи, нѣсколько увертюръ и т. д. Какъ инструментаторъ онъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди всѣхъ европейскихъ композиторовъ. Интересны также его фортепіанныя пьесы, которыхъ у него, однако, немного, Романсы не имѣютъ большого значенія въ его творчествѣ. Изъ числа другихъ его работъ слѣдуетъ отмѣтить хорошій Сборникъ народныхъ пѣсенъ (въ 2-хъ частяхъ). Состоитъ профессоромъ теоріи въ здѣшней консерваторіи, давъ уже цѣлый рядъ болѣе или менѣе извѣстныхъ учениковъ. Онъ уже много лѣтъ дирижируетъ «русскими концертами» г. Бѣляева.

Рис. 154. Н. А. Римскій-Корсаковъ.

Бородинъ, А. П. (1835—1887), по спеціальности профессоръ химіи въ Медицинской академіи, талантливый композиторъ, оставившій однако немного произведеній — двѣ симфоніи, одинъ квартетъ, нѣсколько романсовъ и фортепіанныхъ пьесъ, а также недоконченную оперу «Князь Игорь», законченную гг. Корсаковымъ и Глазуновымъ и поставленную съ хорошимъ успѣхомъ на сцену уже послѣ его смерти. Народная жилка весьма ощутительна въ этой оперѣ, имѣющей, къ сожалѣнію, очень неудачное либретто. По стилю своему среди оперныхъ композиторовъ новаторской группы Бородинъ наиболѣе подходитъ къ Глинкѣ.

Мусоргскій, М. П. (1836—1881),—одинъ изъ композиторовъ, выказавшій наиболѣе вѣрности принципамъ, положеннымъ въ основу «Каменнаго Гостя». Опера его «Борисъ Годуновъ», писанная въ этой манерѣ, имѣла извѣстный успѣхъ и свидѣтельствуетъ о его несомнѣнномъ талантѣ. Большинство его романсовъ, которыхъ у него довольно много, относится къ этой же манерѣ. Наоборотъ, другая его опера «Хованщина» представляетъ значительныя отступленія отъ нея и возвращеніе къ старой системѣ. Вообще же музыка Мусоргскаго стремится приблизиться къ народному обличью. Въ этомъ отношеніи его надо поставить рядомъ съ Римскимъ-Корсаковымъ.

Изъ композиторовъ этой группы слѣдуетъ назвать А. Глазунова, написавшаго много интересныхъ оркестровыхъ произведеній разнаго рода, въ томъ числѣ шесть симфоній и прекрасный балетъ «Раймонда», затѣмъ А. Лядова. Глазуновъ является симфонистомъ по преимуществу.

Къ композиторамъ другой группы надо отнести: Чайковскаго, Соловьева, Направника, Иванова, Ипполитова-Иванова, Аренскаго, Бларемберга и др.

П. И. Чайковскій (1839—1893), одинъ изъ самыхъ разностороннихъ и наиболѣе популярныхъ русскихъ композиторовъ, отличался необыкновеннымъ разнообразіемъ своего дарованія на ряду съ рѣдкою плодовитостью. Онъ работалъ рѣшительно во всѣхъ родахъ музыкальнаго искусства до церковнаго пѣнія включительно и въ каждомъ оставилъ ярко талантливыя произведенія. Перечислить все написанное имъ здѣсь было бы слишкомъ долго. Имъ оставлено десять оперъ, изъ которыхъ далъ ему особую популярность «Евгеній Онѣгинъ». «Мазепа», «Чародѣйка», «Пиковая Дама» и Опричникъ» свидѣтельствуютъ также объ его сценическомъ дарованіи. Его граціозные балеты «Спящая Красавица» и «Щелкунчикъ» имѣли большой успѣхъ. Изъ инструментальныхъ его произведеній отмѣтимъ превосходную увертюру къ «Ромео и Джульеттѣ», «Бурю», «Франческу да-Римини», «Манфреда», его симфоніи, въ особенности 2-ю, 5-ю и 6-ю, его сюиты и пр. Изъ фортепіанныхъ произведеній пользуется особою извѣстностью Первый концертъ, весьма благодарная и эффектная вещь. Затѣмъ скрипачи очень цѣнять его скрипичныя пьесы, въ особенности его концертъ для скрипки.

Романсы его чрезвычайно распространены. Какъ и всѣ вообще его произведенія, они отличаются рѣдкою въ наше время мелодичностью. Чайковскій тоже иногда заботился о народности

Рис. 155. М. П. Мусоргскій.

своей музыки; но онъ въ этомъ случаѣ менѣе исключителенъ, чѣмъ нѣкоторые изъ композиторовъ первой группы; скорѣе его дарованіе можно отнести къ числу эклектическихъ, какъ и талантъ Глинки. Нѣкоторое время онъ былъ профессоромъ въ московской консерваторіи, причемъ написалъ нѣсколько педагогическихъ сочиненій.

Н. Ѳ. Соловьева (род. 1846 г.) слѣдуетъ считать композиторомъ опернымъ по преимуществу. Его дарованіе нашло себѣ ясное выраженіе въ «Кузнецѣ Вакулѣ» и «Корделіи», свидѣтельствующихъ о драматическомъ темпераментѣ автора и ясномъ пониманіи имъ сценическихъ условій. Соловьевъ, отличаясь яркою мелодичностью, не пренебрегаетъ, какъ и Чайковскій, старыми

формами, въ которыхъ онъ имѣетъ возможность передать не только общее настроеніе извѣстнаго положенія или лица, но и мимолетные оттѣнки этого настроенія. Въ другихъ областяхъ музыкальнаго искусства у него немного работъ. Онъ пользуется также извѣстностью какъ критикъ. Въ настоящее время состоитъ профессоромъ теоріи въ петербургской консерваторіи, выпустивъ немало хорошихъ учениковъ.

Э. Ф. Направникъ (род. 1839 г.), первый дирижеръ петербургской оперы, родомъ чехъ, но вся художественная дѣятельность его прошла въ Россіи. Онъ работалъ въ разныхъ родахъ искусства, давъ рядъ интересныхъ произведеній. Оперъ имъ написано три: «Нижегородцы», «Гарольдъ» и «Дубровскій». Послѣдняя имѣла наиболѣе значительный успѣхъ. По направленію — эклектикъ, онъ отлично владѣетъ формами и инструментовкою. Былъ долгое время дирижеромъ симфоническихъ собраній Музыкальнаго общества и въ качествѣ дирижера оперы способствовалъ высокому уровню ея оркестра.

П. И. Бларембергъ (род. 1842 г.) написалъ оперы: «Марія Бургундская», «Дѣвица-русалка», «Комикъ XVII вѣка» и «Тушинцы», изъ которыхъ первая и послѣдняя поставлены въ Москвѣ. Дарованіе его не отличается особенною яркостью. Кромѣ музыкальныхъ работъ онъ долгое время работалъ въ журналистикѣ въ качествѣ одного изъ редакторовъ «Русск. Вѣдомостей». А. С. Фаминцынъ (род. 1841 г.), извѣстный музыкальный ученый, которому русская музыкальная наука обязана разными трудами въ этой области, написалъ также двѣ оперы: «Сарданапалъ» и «Уріэль Акоста». Ипполитовымъ-Ивановымъ, дирижеромъ тифлисской оперы, сочинены оперы «Руфь» и «Азра», поставленныя въ Тифлисѣ, и «Ася», данная въ Москвѣ. Аренскимъ написаны оперы «Сонъ на Волгѣ», «Рафаэлъ», «Наль и Дамаянти», балетъ, симфонія и нѣсколько вокальныхъ и инструментальныхъ произведеній. Фитингофу-Шелю принадлежатъ оперы: «Мазепа», «Тамара» «Донъ-Жуанъ», «Юдифь», «Марія Стюартъ», балетъ «Гарлемскій тюльпанъ». Л. Гросманъ написалъ «Тѣнь воеводы». В. Сѣрова поставила въ Москвѣ оперу «Уріэль Акоста», прошедшую съ небольшимъ успѣхомъ. С. Танѣевымъ написана трилогія «Орестейя», (идущая впрочемъ въ одинъ вечеръ). Слѣдуетъ отмѣтить талантливыхъ Ю. Блейхмана, (автора «Принцессы Грезы»), С. Юферова (автора «Іоланды», «Мирры» и «Клеопатры»), К. Ребикова («Въ грозу»). Назовемъ также Г. Казаченка (автора «Кн. Серебрянаго»), Корещенка («Ледяной

домъ»). Изъ композиторовъ, частью уже сошедшихъ со сцены, можно назвать Вильбоа («Наташа»), Кашперова («Гроза»), О. Дютша («Кроатка»), Аѳанасьева («Амалатъ-Бекъ»), Сантиса («Ермакъ»), Кюнера, («Тарасъ Бульба»), Сокальскаго, которому принадлежитъ «Осада Дубно», Лишина, автора «Цыганъ» и «Испанскаго дворянина» и т. д.

Замѣтимъ, что въ послѣдніе годы начали складываться кое-какіе элементы, заставляющіе подозрѣвать возможность южно-русскаго, музыкальнаго стиля. Представителемъ этого направленія, хотя еще далеко не выяснившагося, является М. Лысенко, авторъ нѣсколькихъ народныхъ оперетгъ и оперъ — «Ридзвяна ничь», «Черноморци» и друг. Эти произведенія, въ большинствѣ основанныя на малороссійскихъ мелодіяхъ, имѣютъ теперь большой успѣхъ на нашемъ Югѣ.

Говоря о концертной дѣятельности, не можемъ обойти молчаніемъ дѣятельности такого прекраснаго учрежденія, какъ Придворный оркестръ (находящійся въ завѣдываніи барона К. К. Штакельберга), и оркестра гр. А. Шереметева. Среди современныхъ дѣятелей въ области духовной музыки назовемъ А. Архангельскаго, талантливаго композитора и дирижера хоровыхъ концертовъ, а также С. Смоленскаго, долгое время завѣдывавшаго синодальнымъ училищемъ въ Москвѣ.

Блестящихъ виртузовъ въ Россіи было и есть множество. Изъ піанистовъ послѣднихъ тридцати лѣтъ назовемъ прежде всего А. Рубинштейна и его брата Н. Рубинштейна, покойнаго директора московской консерваторіи, піанистокъ Есипову и Тиманову, піанистовъ П. Шостаковскаго, энергическаго артиста и дирижера, создавшаго такое важное учрежденіе какъ московское Филармоническое общество, Сафонова, Сапельникова и др., скрипачей Венявскаго, А. Ауэра, не только превосходнаго виртуоза, но вмѣстѣ съ тѣмъ дирижера и профессора, давшаго рядъ прекрасныхъ учениковъ, великолѣпнаго віолончелиста и даровитаго композитора К. Давыдова, его ученика А. Вержбиловича, арфиста Цабеля и т. д.

Изъ дирижеровъ назовемъ, кромѣ тѣхъ лицъ, на которыхъ указывали раньше, А. Виноградскаго, В. Сафонова, Н. Кленовскаго, И. Слатина и А. Горѣлова. Первые двое съ большимъ успѣхомъ дирижировали за границей.

Изъ пѣвцовъ отмѣтимъ Петрова, Мельникова, Корсова, Васильева, Прянишникова, Фигнера, Лавровскую, Крутикову, Павловскую, Шаляпина, Собинова, Больскую, Литвинъ, Долину, Сла-

вину, Куза, Стравинскаго, Тартакова и мн. друг. Всѣ названныя имена принадлежали или принадлежатъ къ составу труппы Императорской оперы и отличались или отличаются выдающимися достоинствами.

Музыкальная наука наша получила въ послѣдніе годы видныхъ представителей въ лицѣ покойнаго профессора церковнаго пѣнія о. Разумовскаго (1818—1889), оставившаго интересные труды въ этой области («Церковное пѣніе въ Россіи»); Ю. Арнольда, ученаго теоретика, давшаго сочиненіе «Гармонизація древняго церковнаго пѣнія»; А. Фаминцына, кромѣ переводовъ разныхъ теоретическихъ трактатовъ, написавшаго рядъ изслѣдованій, относящихся въ древней русской музыкѣ («Божества древнихъ славянъ», «Скоромохи на Руси», «Индокитайская гама», «Гусли»), о. І. Вознесенскаго и Сокальскаго (1830—1887), положившаго начало точному методу въ изученіи русской пѣсни своимъ классическимъ изслѣдованіемъ «Русская народная музыка». По части исторіи русскихъ древнихъ музыкальныхъ инструментовъ слѣдуетъ назвать М. Пѣтухова, переводчика извѣстнаго трактата знаменитаго Гельмгольца. Въ области музыкальной критики, кромѣ указанныхъ уже ранѣе лицъ, работали также Г. Ларошъ, отличающійся извѣстною бойкостью пера, покойный К. Галлеръ, не мало сверхъ того потрудившійся надъ русскими пѣснями, и В. Чеготтъ.

Изъ числа новѣйшихъ сборниковъ русскихъ пѣсенъ, кромѣ сборника Балакирева, слѣдуетъ назвать сборники Римскаго-Корсакова, Прокунина и Чайковскаго, Прокунина и Лопатина, и въ особенности интересные по теоріямъ и взглядамъ, положеннымъ въ основу ихъ собирателями, сборники Мельгунова и Н. Пальчикова. Существуетъ также нѣсколько сборниковъ малорусскихъ пѣсенъ—Лысенка, Маркевича и др.

Музыкальное искусство въ Россіи въ послѣднюю четверть вѣка, благодаря появленію консерваторій, развитію провинціальныхъ отдѣленій Русскаго Музыкальнаго общества (особенно Кіевскаго и Харьковскаго), ихъ училищъ и дружной работѣ русскихъ артистовъ, сдѣлало большіе шаги впередъ, заставивъ обратить на себя вниманіе Европы. Должно думать, что сравнительно въ недалекомъ будущемъ это искусство станетъ твердою ногою въ Европѣ, на что ясно указываютъ уже многіе факты какъ въ области нашей инструментальной и виртуозной, такъ и сценической музыки.

2011119201